Carstens.

Leben und Werke.

28911 C

Carstens.

Nach der Radirung von J. Koch auf dem Titelblatt des Argonauten-Werkes.

Carstens,

Leben und Werke.

Von

K. L. Fernow.

Herausgegeben und ergänzt

von

Herman Riegel.

Mit zwei Bildnissen und der Handschrift von Carstens.

Hannover.
Carl Rümpler.
1867.

HARVARD UNIVERSITY
LIBRARY OF THE
GERMANIC MUSEUM

Ich behalte mir das Recht der Ueberſetzung dieſer Ausgabe vor.

Berlin, 30. Mai 1867. Dr. H. Riegel.

Druck von Auguſt Grimpe in Hannover.

Dem

edlen Meister

Julius Schnorr von Carolsfeld

als Zeichen

wahrhafter Hochschätzung und Freundschaft

zugeeignet

vom

Herausgeber.

Vorwort.

Dem in der Einleitung über die Veranlassung und die Berechtigung zu dieser neuen Herausgabe des Fernow'schen Buches Gesagten habe ich nur wenige kurze Mittheilungen als Vorbemerkungen hinzuzufügen.

Der Fernow'sche Text ist nicht mit philologischer Genauigkeit wiedergegeben, weil jeder Unbefangene nach meiner Meinung es für allzu peinliche Sorgsamkeit hätte halten müssen, wenn an sich ganz unerhebliche Abweichungen und Eigenthümlichkeiten, wenn eine veraltete Rechtschreibung oder eine falsche Interpunction nur deshalb hätten beibehalten werden sollen, weil sie das Recht des Alters und weiter eben keines für sich haben. Darin kann unmöglich wahre Pietät bestehen. Vielmehr müssen solche lästigen und befremdenden Einzelheiten beseitigt werden, damit der Geist einer so vortrefflichen Schrift in voller Unmittelbarkeit zum heutigen Leser spreche. Es stehen mir in dieser Beziehung die besten Vorbilder zur Seite, und ich muß es Denjenigen überlassen, welche auf derartige unwichtige Aeußerlichkeiten Gewicht legen, sich durch Vergleichung selbst davon zu überzeugen, was ich in dieser Beziehung gesündigt habe.

Von den Männern, die Carstens persönlich gekannt haben, ist noch einer, der Maler von Rhoden zu Rom, am Leben. Es war also natürlich, daß ich anfragen mußte, ob derselbe irgend einen Beitrag für das vorliegende Buch etwa zu geben im Stande sei. Herr Dr. Ferdinand Gregorovius in Rom hat die Güte gehabt hier vermittelnd einzutreten, allein er schreibt mir, daß Herr von Rhoden, der nun bereits 72 Jahre in der Tiberstadt lebt, sich der Person und der Arbeiten des Carstens zwar noch sehr wohl erinnere, daß er jedoch weder Manuscripte oder Notizen über Carstens besitze, noch sonst Mittheilungen über ihn zu machen wisse.

Ein andrer Versuch, neuen Stoff zu gewinnen, blieb ebenso fruchtlos. Der Kunst-Mayer nämlich war auf seiner zweiten italienischen Reise 1795 und 1796 auch 7 Monate lang in Rom. Von hier aus schrieb er in seinen Briefen an Goethe

auch über Carstens, was die S. 253 in der Anmerkung über „Zeit und Raum" gegebenen Mittheilungen außer allen Zweifel stellen. Die Vermuthung liegt deshalb nahe, daß in den Mayer'schen Briefen vielleicht irgend eine Notiz von Werth über Carstens sich fände. Auf meine Bitte hat Herr Dr. Otto Schuchardt in Weimar die Mayeriana der dortigen Bibliothek eingesehen, jedoch Briefe aus Italien nicht gefunden. Man darf deshalb mit Sicherheit annehmen, daß die betreffenden Schriftstücke im Goethe'schen Archive aufbewahrt werden, welches, wie bekannt, unter Schloß und Siegel ruht.

Ob endlich in den alten Acten der Kopenhagener Akademie sich eine Nachricht oder gar ein Brief von Carstens finden möchte, muß dahingestellt und späterer Nachforschung überlassen bleiben. —

Die Benutzung des geheimen Staatsarchives zu Berlin (s. S. 205) ist mir durch die besondere Zuvorkommenheit der Herren geheimen Archivräthe Dr. Friedländer und Dr. von Moerner wesentlich erleichtert worden, so daß es mir eine angenehme Pflicht ist, diesen Herren hierdurch auch öffentlich meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. — Den S. 242 u. ff. befindlichen Reisebericht hatte ich bereits in der Allgem. Zeitung vom August v. J. (S. 3805 u. 6) zum Abdruck gebracht. —

Da das Lesen der Biographie eines Künstlers nur dann von wahrhaftem Nutzen sein kann, wenn es von der Kenntniß seiner Werke aus eigener Anschauung begleitet ist, so habe ich stillschweigend stets voraussetzen müssen, daß der Leser entweder in der Weimar'schen Sammlung oder doch wenigstens aus dem schätzbaren Müller'schen Kupferwerke (Zeichnungen von A. J. Carstens u. s. w. in Umrissen gestochen und herausgegeben von W. Müller. Mit Erläuterungen von Chr. Schuchardt. 52 Kupfertafeln in Fol. Ehedem Weimar beim Herausgeber; jetzt Leipzig bei A. Dürr) sich eine Kenntniß von den Arbeiten des Carstens erworben hat.

Leider hat sich der Druck dieses Buches ohne mein Verschulden um mehrere Monate verzögert; möchte dasselbe auch bei seinem nunmehrigen, etwas verspäteten Erscheinen das Wohlwollen antreffen, welches ich ihm von Anbeginn an wünschte und zu sichern eifrig bemüht war.

Berlin, am 30. Mai 1867.

Der Herausgeber.

Inhalt.

Einleitung des Herausgebers. — S. 1—28.

Berechtigung, Fernow's Buch neu herauszugeben (3). Gesichtspunkte (4). Gliederung dieser Arbeit (5). Urtheile über Fernow's Buch (5. 6).

Karl Ludwig Fernow. Quellen für sein Leben (7). Geburt und Knabenjahre (7. 8). Reinhold in Jena (9). Reise mit Baggesen (10. 11). Graf Burgstall und Reise nach Rom (11. 12). Neuer Beruf (12). Vorträge (12. 13). Kant (13). Abscheu vor Rom (14). Carstens Tod (14). Heirath und Heimkehr (14. 15). Krankheit (15). Bibliothekar (15). Göthe (16). Arbeiten (17). Klassische Briefstelle (18. 19). Tod (20). Charakteristik (20 ff.). Religion (21). Seltenes Glück (22). Friederike Brun's Urtheil (23). Reinhold's Brief (24). Göthe und Schiller über Fernow (25. 26). Fernow's Werke (27. 28).

Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens ꝛc.

Von Carl Ludwig Fernow. Leipzig 1806. — S. 29—196.

Vorrede. Grundsätze für einen Künstler-Biographen (33—35). Carstens (35). Fernow's Beziehung zu Carstens (35. 36). Jugenderziehung von Carstens (37). Streit mit Heinitz (37). Der Genius und die Akademien (38—40). Carstens als Beispiel (40. 41).

Asmus Jakob Carstens Geburt und Kindheit (43). Tod des Vaters (43). Schulbesuch in Schleswig (44). Kindliche Kunstregungen (44). Jurian Ovens (44. 45). Schlechter Schüler (45). Austritt aus der Schule (46). Versuche einen Lehrer zu finden (46). Tischbein (46. 47). Tod der Mutter; Vormünder (47). Carstens wird Küfer (47). Kunsttreiben (48. 49). Erlösung (49. 50).

Kopenhagen Kunsteindrücke (51. 52). Vorlesung über Anatomie (52. 53). Lehrverfahren (53). Abneigung gegen die Akademie (54). Weiteres Studium (54. 55). Erster Versuch (55). Kunstbücher (55. 56). Graf Moltke (56. 57). Erbprinz Friedrich (58). Portraitarbeit (58). Stanley und die Akademie (58. 59). Ausstellung des Aeolus (59). Abilgaard (60—62). Ungerechte Preisvertheilung (62. 63). Verweisung von der Akademie (63). Trotz (64). Reisemittel (64).

Erste Reise nach Italien. Aufbruch (65). Der Palazzo del Te (65). Graf Breisach (66). General Stein in Mailand (67). St. Gotthardt (68). Zürich (68. 69). Heimkehr (69).

Lübeck. Carstens Bruder (69). Fernow (70). Portraitarbeit (70. 71). Weiterbildung (71). Krankheit (71). Dichter und Künstler (72). Carstens Begeisterung für die Kunst (73). Ehrgeiz (73) Charakter (73). Ziele (74). Compositionen (74. 75). Das Eigenthümliche in denselben (75). Vorbilder für Carstens (75. 76). Vorliebe für allegorische Darstellungen (76). Der Styl bei Carstens (77). Zwei Wege zur Kunstvollendung (77. 78). Einflüsse (78). Kenntnisse (79). Oelmalerei (80). Wesen der Darstellungsart von Carstens (80). Lage (81). Poetische Versuche (81). Literatur (81). Overbeck und Matthaeus (82). Uebersiedelung nach Berlin, Trennung von Carstens und Fernow (83).

Berlin. Noth (84). Arbeiten für Buchhändler (84). Der Sturz der Engel (85). Anstellung bei der Akademie (85). Geschäfte und Lage (86). Die Genelli's (87). Weiterbildung (88). Der Saal für den Frhrn. von Heinitz (89. 90). Gesuch zur Reise nach Rom (91). Verhandlung und Abreise (92). Friedrich Carstens (92. 93). Werke (94). Modell zum Friedrichs-Denkmal (95). Künstlerischer Zustand (95–97).

Zweite Reise nach Italien. Aufbruch (97). Dresden (97). Meugs (97. 98). Nürnberg (98). Florenz (98). Die Schlacht der Centauren (99). Ankunft in Rom (100).

Rom. Erste Eindrücke (100). Michelangelo und Rafael (100—102). Antiken (103). Deutsche Künstler (103). Franzosen, Engländer und Italiener (104). Deutsches Leben in Rom (105). Carstens Art und Weise (106). Aeußerungen über damalige Kunstarbeiten (106. 107). Besuch der Argonauten beim Chiron (108). Eindruck und Kritik (109). Verhältniß zur Berliner Akademie (111). Vorsatz in Rom zu bleiben (112). Standpunkt von Carstens und Heinitz (112. 113). Der Reisebericht (113. 114). Brief des Ministers (114). Antwort und Verfügung (115). Fußreise nach Neapel (115). Herkulanum und Pompeji (115. 116). Tizian's Danaë (116). Ausbruch des Vesuv's (116). Ankunft von Fernow in Rom (117). Carstens und Fernow (117. 118). Die Ausstellung von 1795 (118). Brief von Carstens (118). Antwort des Ministers (119–121). Eindruck der Letzteren (121). Brief an einen Freund (121—123). Die ausgestellten Werke (124—126). Die Nacht mit ihren Kindern (127). Eindruck der Ausstellung (127—129). Fernow's Aufsatz im Merkur (129). Brief von Heinitz (130. 131). Ausstellung in Berlin (131. 132). Brief eines Freundes (132. 133). Gewitter von Berlin (133). Brief des Ministers (134–137). Antwort von Carstens (138–142). Schreiben des Ministers (142. 143). Abschluß dieser Sache (143). Verkaufte Werke (143). Neue Werke von 1795 und 1796 (144. 145) Zustand von Carstens (145). Art zu erfinden (146). Arbeiten von 1797 (147). Die Argonautik (148—151). Schreiben des Maler Müller (151–153). Krankheit (153). Zeichnung des Oedipus (153) Hoffnungen (153). Das goldene Zeitalter (154. 155). Letzte Skizzen (156). Letzte Zeit und Tod (156). Fernow's Grabrede (157. 158). Aeußerer Zustand in den letzten Jahren (158). Carstens Genius und die Ungunst der Zeit (159. 160).

Uebersicht der Carstens'schen Kunst. Styl; Mythologie, Christenthum und Kunst (161—166). Zeichnung (166–168). Wahl des Stoffes (168—171). Ausdruck (171–176). Kolorit (177–179). Gewand (179–181). Beiwerk (182). Geistesbildung (183–185). Kunststreben (185—192). Schluß (193). Werke in Weimar (194—196).

Nachschriften des Herausgebers. — S. 197—404.

I. Anmerkungen zum Fernow'schen Texte. — S. 199—284.

1. Nachahmung. 2. Kenner. 3. Geburtsort und Familie. 4. J. Ovens. 5. Tischbein. 6. Schweres Faß. 7. Ein Buch. 8. Verspätung. 9. P. Ipsen. 10. Wohler. 11. Lehrverfahren. 12. Stanley. 13. Abilgaard. 14. „Verstohlene Art.“ 15. Unpraktisches Verfahren. 16. Busch. 17. G. Romano und Cornelius. 18. Meinung Fernow's. 19. Allegorie. 20. Irrthum. 21. Unrichtigkeit. 22. Antike und Rafael. 23. Idyllen von Jakob. 24. C. A. Overbeck. 25. Acten im Staatsarchiv zu Berlin. Briefwechsel zur Uebersiedelung nach Berlin. 26. Genelli. 27. Ramler und Moritz. 28. Anstellung. 29. Lehramt und Streit; Briefe. 30. Malereien im Schloß. 31. Wasser und Fresko. 32. Die Malereien bei Heinitz. 33. Briefwechsel zur Einleitung der rö-

mischen Reise. 34. Friedrich Carstens. 35. Schlacht von Roßbach. 36. Weitere Werke in Berlin. 37. Weinbrenner; Cabot. 38. Mengs. 39. Schöner Zug. 40. Zeichnung des „Morgen“. 41. Werke des Parthenon. 42. Angelika Kaufmann; Friedrich Müller; Heinrich Schmidt; Rehberg. 43. Actzeichnungen. 44. Der Reisebericht. 45. (Im Text S. 115 irrthümlich 35 gedruckt.) Schreiben vom 2. August 1794. 46. Schreiben vom 31. Januar 1795. 47. Der „vertraute Freund“. 48. Zur Ausstellung. 49. Zeit und Raum. 50. Zur „Nacht“. 51. Zu den „Parzen“. 52. Nachfolger (s. S. 314 ff.). 53. Rehberg. 54. Schreiben vom August 1795. 55. Irrige Zeitangaben. 56. Verschiedene Geldsummen. 57. Zu dem Briefe vom 20. Februar 1796. 58. Zu dem Heinitz'schen Briefe vom 29. März 1796. 59. Das Verhältniß zwischen Heinitz und Carstens. 60. Der Angriff in den Horen durch Müller. 61. Tod und Testament. 62. Grabstein und Denkmal. 63. Zustand in Rom. 64. Unwahrheit. 65. Irrige Ansicht. 66. Italien und das Alterthum. 67. Kunst und Christenthum. 68. Typen. 69. Schlechter Wortlaut. 70. Gewand-Studien. 71. Architektur. 72. Eine Zeichnung Genelli's. 73. Ergänzungen. 74. Carstens Bibliothek. 75. Aeußerung von J. Koch. 76. Mittheilungen über Carstens: a. von Göthe; b. von Friederike Bruhn; c. von Zoëga; d. von Joseph Koch; e. von Rumohr; f. von Platner. 77. Die Weimarische Sammlung.

II. Carstens Sendung und Nachfolge. — S. 285—340.

Zweierlei Art von bedeutenden Menschen (285). Rafael und Carstens (286. 287). Tragisches Geschick (288). Damaliger Zustand der Kunst (288). Aufschwung des deutschen Geistes (288. 289). Charakter desselben (289. 290). Eigenthümliche Entwickelung des Meisters (290—295). Summa dieses Lebensganges (296). Seine Einseitigkeit (295. 296). Sein hoher Geist und seine Verachtung des Aeußerlichen (296. 297). Die Erscheinung seiner Werke (297. 298). Die Mängel (298. 299). Das dichterische Schaffen (299 ff.). Scenen-Malerei (302. 303). Das unsterbliche Verdienst von Carstens (303 ff.). Die klassische Form (305). Gruppenbildung und Composition (305). Typen (306). Landschaft und Portrait (307). Plastische Uebungen (307. 308). Das Modell der Atropos (308. 309). Plastischer Sinn (309). Integrität (310). Ehrgeiz (310). Pflicht (311). Religiosität (312. 313).

Die nächste Wirkung vom Auftreten des Carstens (314). Thorwaldsen (315 ff.). Erste Berührungen mit Carstens (315). Umgang in Rom (316). Studium des Carstens (317). Kauf Carstens'scher Werke (318). Einfluß von Carstens in Thorwaldsen's Werken (318—320). Aeußerungen Thorwaldsen's (321). Seine historische Stellung (322). Sein Genius (323. 324). Rauch und dessen Schule (324). — Schinkel (324. 325). — Eberhard Wächter (325. 326). F. Hartmann (327). Josef Koch (327—330). Reinhart; Fohr; Horny (327). Gottlieb Schick (330—335). Overbeck und Wilhelm Schadow (335. 336). Cornelius (336). Schnorr (337). Buonaventura Genelli (337). Gottfried Schadow (338). Abstammung dieser Männer aus dem Volke (338. 339). Blüthe und Zukunft (339. 340).

III. Verzeichniß der Werke. — S. 341—404.

Vorbemerkung (341—343). — A. Hauptverzeichniß (344—393). B. Uebersicht nach den Aufbewahrungsorten (394—404).

Druckfehler.

S. 27 Z. 14 von oben, statt del' zu lesen: del.
S. 43 Z. 2 von oben, statt Gürgen zu lesen: Jürgen.
S. 285 hat die II. oberhalb der Ueberschrift zu stehen.
S. 334 Z. 3 von unten ist zu setzen: Bildniß der Töchter der Frau von Humboldt u. s. w.
S. 334 Z. 2 von unten ist zu setzen: Bildniß der dritten Tochter u. s. w.
S. 335 Z. 4 von unten, hinter Copie statt) zu setzen: (

Einleitung

des Herausgebers.

Die Frage, welche über die Berechtigung meines hier vorliegenden Unternehmens entscheidet, ist die des Bedürfnisses. Daß ein ausführliches Buch über Carstens, der, die Fahne idealer und hoher Kunst in der Hand, die Schanzen des Zopfthums durchbrach, aber im kühnen Siegeslaufe dann ein tragisches Ende fand, jedem Liebhaber stets und leicht zur Hand sein müsse, ist eine nothwendige Forderung der Zeit, über die nicht ein Wort weiter zu verlieren ist. Anders steht es, wenn es sich nun um die Anlage und Bearbeitung des Buches handelt. Mancher würde vielleicht ein neues selbständiges Werk zu schreiben versuchen, und dies würde allerdings das Richtige sein, wenn es möglich wäre. Aber in der Unmöglichkeit liegt die Bedingung, einen andern Weg zu wählen.

Denn die Lebensbeschreibung des Carstens, welche 1806 dessen Freund Fernow herausgab, ist in Hinsicht des Ganzen die einzige Quelle, und es hieße nichts anderes, als den Fernow ausschreiben und mißbrauchen, wollte man ihn, wie auch immer verändert, in eine neue Form gießen. Einer solchen Unternehmung aber konnte man über kurz oder lang entgegensehen, da das Fernow'sche Buch seit vielen Jahren im Buchhandel fehlt und auch im antiquarischen Verkehr nur äußerst selten sich zeigt. Viele, welche über Carstens ausführlicher sich belehren möchten, müssen aus Mangel literarischer Hülfsmittel diese Absicht aufgeben. Es mußte deshalb, um dem Bedürfniß zu genügen, Fernow's Verdienst zu retten, und den großen Carstens in frische Beziehung zu kunstsinnigen Lesern zu bringen, als die einzige erlaubte und würdige Weise angesehen werden, das Fernow'sche Buch von Neuem herauszugeben.

Zu dieser Arbeit, welche schon lange Gegenstand meiner Neigung war, entschloß ich mich, als auch einige Freunde anfingen, mich zu drängen, und mein Herr Verleger ebenfalls dies Buch bereitwilligst übernahm. Ich

ging sofort nach Beendigung meiner Schrift über Cornelius an die specielleren Studien, und übergebe nunmehr der Oeffentlichkeit diese Biographie. Was ich dazu thun konnte, dieselbe zu vervollständigen, wird aus Folgendem erhellen.

An literarischen, wirklichen Quellen giebt es über Carstens außer Fernow's Schrift Nichts. Schon Platner, der 1800, also nur zwei Jahre nach Carstens Tode in Rom ankam, folgt in dem, was er über unsern Künstler sagt (Beschreibung von Rom I. 578 ff.), im Allgemeinen augenfällig dem Fernow. Die Aeußerungen von Friederike Brun (prof. Schriften III.) füllen nur ein paar mäßige Druckseiten und sind unzureichend; und überhaupt, was sonst etwa von Zeitgenossen in Schriften oder Briefen über Carstens veröffentlicht wurde, ist ganz aphoristisch. Seit Fiorillo, der 1818 schrieb, seit Platner, Nagler und anderen bis heute haben alle immer nur den Einen, Fernow, benutzt. Eine Ergänzung seiner Schrift kann daher nur in Bezug auf Einzelheiten möglich sein, und es war mein Bestreben, an den betreffenden Stellen dies durch Anmerkungen zu thun. Soweit diese thatsächlich Neues enthalten, ist jedesmal im besonderen Falle die Quelle angeführt, und es zeigt sich, daß die hauptsächlichsten Ergänzungen aus den im geheimen Staats-Archiv zu Berlin befindlichen Urkunden geflossen sind. Diese Erweiterung des thatsächlichen Stoffes und die dadurch etwa gewonnene größere geschichtliche Sicherheit, ist die eine Seite meiner Arbeit.

Die zweite Seite bezieht sich auf die künstlerischen Denkmäler, die sprechendste und untrüglichste Quelle. Von maßgebender Wichtigkeit mußte es nun hier sein, zu untersuchen, ob das Urtheil, welches wir uns aus den Werken bilden, mit Fernow im Wesentlichen übereinstimmt, und ob neue historische Gesichtspunkte, die aus dem weiteren Verlaufe der deutschen Kunstentwickelung sich ergeben, nachzutragen seien. In beiden Hinsichten ist natürlich das Ergebniß bejahend, und die hieraus folgende Aufgabe für mich stellte sich sofort in der Weise dar, daß die vorwiegend historischen Gesichtspunkte in eine besondere Schlußbetrachtung zusammengefaßt werden mußten. Wo etwa Fernow im Einzelnen geirrt haben sollte, dies mußte dagegen wiederum an der betreffenden Stelle in Form einer Anmerkung berichtigt werden.

Endlich aber treten die Werke nach ihren äußeren Schicksalen und Aufbewahrungsorten hinzu, so daß es sich hier um eine möglichst gute Uebersicht handelt. Die besonderen Gesichtspunkte, welche bei Abfassung derselben für mich maßgebend waren, werden weiter unten dargelegt werden.

Demnach gliedert sich meine Arbeit in die Anmerkungen, welche Ergänzungen, Berichtigungen, Erläuterungen u. s. w. enthalten, in die Schlußbetrachtung, die Carstens hauptsächlich in seiner ganzen Sendung und seiner geschichtlichen Stellung zur deutschen Kunst darstellt, und dann in die Uebersicht seiner Werke. Auf diese Weise wird an dem Fernow'schen Texte nicht ein Wort berührt, und es wird dem Freunde und Biographen unseres Meisters die Ehre gelassen. Um dem Leser nun aber auch ein eigenes Urtheil darüber zu verschaffen, wie sehr wir berechtigt sind, Fernow's Angaben zu vertrauen, seine Urtheile zu schätzen und seine Meinungen zu achten, schien es angemessen, zuvor ein kleines Bild von Fernow's Persönlichkeit und Wirksamkeit zu entwerfen. Carstens konnte keinen besseren Biographen finden als Fernow, und Fernow wiederum lieferte bei allen etwaigen Mängeln in seiner Arbeit ein Buch, wie ein gleich gutes über einen andern neueren deutschen Künstler noch nicht vorgekommen ist. Diese günstige Meinung über die Fernow'sche Arbeit ist nicht von heut; das Buch fand sogleich den Beifall aller Freunde echter Kunst, und forderte demgemäß auch nicht minder alle Anhänger des Zopfthums wie der Naturwirklichkeit und des Virtuosenthums heraus [1]). Uns gehen hier nur jene an, und so sei es gestattet, zwei kurze Stellen anzuführen. Gruber sagt: „Diese Künstlerbiographie, die stets unter den instructivsten einen Rang behaupten wird, ist in doppelter Rücksicht ein schätzbarer Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, weil wir darin nicht bloß einen originellen Künstler trotz mancherlei Hindernissen des Zeitalters nach dem Ziel echter Kunstvollendung streben sehen, sondern auch die Individualität des Biographen, sein Standpunkt für Beurtheilung der Kunst, ja gewissermaßen sein ganzes ästhetisches Glaubensbekenntniß am reinsten hieraus erkannt wird. Fernow und Carstens waren so ineinander gewachsen, daß es nicht möglich ist, den einen ohne den andern zu charak-

[1]) Als Beispiel der Anfeindung sei auf die Göttinger gelehrten Anzeigen 1806, Nr. 154 und 155 verwiesen. Vergl. bei J. Schopenhauer S. 362 ff.

terisiren; aus diesem Künstler wuchs dieser Aesthetiker und dieser Aesthetiker half diesen Künstler vollenden“ [1]). Der als Archäolog bekannte Böttiger urtheilt: „Diese Biographie verdient ein Handbuch und Taschenliebling jedes Kunstjüngers, der nicht faselt oder schwärmt, zu sein, und stellt über die Hauptbedingungen der Malerei die erprobtesten Rathschläge in erläuterndem Beispiel edel und gemeinfaßlich dar“ [2]). Wir wollen also aus diesen Gründen uns zunächst mit dem Verfasser bekannt machen, und ihn dann selbst sprechen lassen; nach ihm werden dann die oben angegebenen Theile meiner Arbeit folgen.

Ich hoffe durch diese Einrichtung ebenso Fernow und seiner Arbeit gerecht geworden zu sein, wie die letztere auch nach den Richtungen hin, wo solches möglich war, vervollständigt zu haben; durch die Gliederung und die Art der Anfügung meines Antheiles habe ich versucht, dem Ganzen einen möglichst einheitlichen Charakter zu geben, und kann nichts sehnlicher wünschen, als daß dies Buch denjenigen Beifall finden möge, welchen das wachsende Verständniß von Carstens und seiner Kunst ihm, — wenn mir die Lösung meiner Aufgabe einigermaßen gelungen — in Aussicht zu stellen scheint.

---

[1]) In der allgemeinen Literatur-Zeitung 1809, Nr. 19.
[2]) In Wieland's deutschem Merkur von 1809.

Karl Ludwig Fernow,

geb. 1763, gest. 1808.

In den letzten Jahren seines Lebens hatte Fernow in Weimar einen lebhaften freundschaftlichen Umgang mit Johanna Schopenhauer, in deren Hause er auch starb, und die schon 1810 das Andenken des Verstorbenen durch ein Buch über ihn [1]) ehrte. Den Hauptbestandtheil desselben bilden Briefe und Tagebücher Fernow's, und es läßt sich leicht denken, daß in diesen auch noch manches erwünschte Wort über Carstens sich findet. Die Erzählung seines Lebens ist nach mündlichen Mittheilungen von ihm selbst, oder nach eigener Anschauung aufgezeichnet, so daß denn auch hier eine treue und zuverlässige Quelle vorliegt. Wir folgen im Wesentlichen derselben, und werden die anderweitig benutzten Quellen betreffenden Ortes angeben.

Karl Ludwig Fernow ist am 19. November 1763 in dem uckermärkischen Dorfe Blumenhagen bei Pasewalk geboren. Der Vater war bei der gutsherrlichen Familie von Necker Bauerknecht, erlangte aber durch Treue und Fleiß später ein selbständiges Eigenthum. Die Tochter der Herrschaft, Susanne, war die Pathin Karl's, und so sorgte sie für den Knaben von klein auf; in seinem fünften Jahre wurde er sogar gänzlich ins Schloß genommen, und er genoß hier bis zu seinem zwölften Jahre das Glück einer trefflichen und liebevollen Erziehung im Kreise einer gebildeten Familie. Dieser entgingen die Fähigkeiten des Kindes nicht, und sie hatte die besten Absichten für ihn, allein ihre Verhältnisse veränderten sich, und sie konnte aus Mangel an Mitteln ihre guten Wünsche nur zum Theil erfüllen. Fernow wurde dem bisherigen Hauslehrer, der

[1]) Carl Ludwig Fernow's Leben, herausgegeben von Johanna Schopenhauer. Mit zwei Kupfern. Tübingen. 1810.

aus dem gleichen Grunde entlassen und in Pasewalk Notarius geworden war, in Pflege gegeben, aber da mußte der Knabe immer am Abschreibetisch sitzen, er versäumte die Schule, und die nöthige Kost wurde ihm nur ungern gereicht. Er mittelte sich dann Freitische aus, ward auch Chorschüler, und mußte so auf vielfache Weise, im Gegensatz zu seinen Kinderjahren, die Härten des Lebens erfahren. Dazu kam ein leichtsinniger Streich, den er beging. Er hatte sich das Wohlwollen eines alten Gelehrten, Pistorius, erworben, und die Erlaubniß zur freien Benutzung von dessen Büchersammlung erhalten. Eine leidenschaftliche Kunstwuth riß den vierzehnjährigen Knaben hin, und er entwendete, wo es ging, die in den Büchern befindlichen Kupferstiche. Pistorius bemerkte die Verluste, und war so glücklich, den Dieb auf frischer That zu ertappen. Von Reue und Scham überwältigt, floh er nach Blumenhagen, wo aber schon am nächsten Tage ein Brief des Notars das Vorgefallene bekannt machte. Doch begegnete man ihm mit Schonung und Liebe, und war für sein weiteres Fortkommen aufs Eifrigste bedacht, da er nach Pasewalk nicht zurück wollte, und die Mittel, ihn auf eine andere Schule zu schicken, fehlten.

Man entschloß sich, ihn zu einem Apotheker zu thun, und in Anklam fand sich auch ein Mann, der gegen die Verpflichtung siebenjähriger Lehrzeit ihn aufnahm. Doch auch hier verfolgte ihn ein trauriges Schicksal. Nachdem er einige Jahre dort gewesen, ereignete es sich, daß er mit einem in der Apotheke wohlbekannten herrschaftlichen Jäger scherzte, diesem das Gewehr fortnahm und im Uebermuth anlegte. Der Schuß ging los, und der Jäger sank lautlos zusammen. Die Umstände waren äußerlich so günstig, die Geistesgegenwart seines Lehrherrn so entscheidend, daß es gelang, den Glauben allgemein zu verbreiten, der Jäger habe sich unvorsichtiger Weise selbst erschossen. Ohne richterliche Strafe zu erdulden, war doch der Stachel in seiner Seele eine nie ruhende Qual, und er mußte dazu mit seinen eigenen Augen fast täglich das schlecht geflickte Kugelloch des Rockes, der auf des Jägers Nachfolger übergegangen war, sehen. Endlich hatte Fernow ausgelernt, er war jetzt 21 Jahre alt und ein stark gewachsener Mensch, so daß man ihn sicher zum Soldaten gemacht hätte. Um diesem Schicksale zu entgehen, floh er aus Anklam, und ist nie wieder in seine Heimath zurückgekehrt; er hat nie wieder Jemand von der

Recker'schen und seiner elterlichen Familie gesehen. Er wandte sich nach Altona und Hamburg, und erlangte durch Vermittelung und mit Unterstützung des Apothekers Torey 1786 eine Stelle in der Rathsapotheke zu Lübeck.

Seit drei Jahren lebte Carstens bereits in dieser Stadt, und es fügte sich, daß Fernow bald nach seiner Ankunft den Künstler kennen lernte [1]). Carstens war damals 32 Jahre, Fernow 23 Jahre alt und es war natürlich, daß der letztere von einem so entschieden ausgeprägten Wesen, wie das von Carstens war, auch entscheidende Anregungen empfing. Zwar knüpfte Fernow Beziehungen zum Stadttheater an, für welches er auch Prologe und Gedichte machte, allein die Neigung für die bildende Kunst schlug durch, und so entschloß er sich, das Apothekergeschäft für immer aufzugeben. 1788 geschah dies, und er verlegte gleichzeitig seinen Wohnsitz nach dem nahen freundlichen Ratzeburg. Eine natürliche Anlage zum Zeichnen, deren Uebung ihm schon als Lehrling in Anklam Freunde erworben, und die durch den Umgang mit Carstens Ausbildung und Richtung erlangt hatte, befähigte ihn, in Ratzeburg als Zeichnenlehrer und Portraitzeichner aufzutreten. In leidlich auskömmlicher Lage blieb er zwei Jahre dort, folgte aber dann dem Rufe eines Mädchens, die er kennen gelernt hatte, in deren Heimath nach Weimar. Unterwegs machte er in Ludwigslust und Schwerin gute Einnahmen, und kam mit leidlichem Gelde an, aber er fand sich von dem Mädchen getäuscht, so daß er schnell Weimar verließ und planlos in die nächste größere Stadt, Jena, eilte. Die Neugierde trieb Fernow in die Hörsäle der Universität, und da war es Reinhold [2]), der ihn mit dem Geiste Kant's anhauchte und ihn so begeisterte, daß er im Kampfe mit Sorgen und Entbehrungen zwei volle Jahre hier Philosophie studirte. Fernow ward ein strenger Kantianer, und er erfreute sich zugleich der persönlichen Freundschaft von Reinhold, dessen Edelsinn und Liebenswürdigkeit ihn zur Nacheiferung antrieb. „Ich habe diesem Mann, — erklärt Fernow selbst [3]) — den edelsten, den ich je

[1]) Vergl. hier S. 70.

[2]) Karl Leonhard Reinhold, 1758 zu Wien geboren, war daselbst Jesuiten-Noviz und dann Barnabiten-Mönch gewesen; er entfloh den Fesseln 1783, ward durch Wieland's Vermittelung Professor in Jena, und ist berühmt durch seine „Briefe über die Kant'sche Philosophie." Er starb als Professor in Kiel 1823.

[3]) Bei J. Schopenhauer S. 55.

kannte, unendlich viel zu verdanken; er hat in meinem Kopfe gewaltig aufgeräumt, und ihm habe ich auch die Wendung meines Schicksals zu verdanken." Diese Wendung, die entscheidende seines Lebens, bestand in nichts Geringerem, als daß er von dem Dichter Baggesen, welcher mit Unterstützungen des Prinzen von Augustenburg eine große Reise durch Europa machte, eingeladen wurde, ihn nach der Schweiz und Italien zu begleiten. Mit welcher Freude Fernow hierauf einging, zeigt sich in seinem eigenen Bekenntniß: „Das waren Worte des Himmels für mich! Ich wußte nicht, ob ich meinen Ohren trauen sollte; ich nahm seinen Antrag mit Entzücken an" [1]).

So brach denn Fernow im Herbste 1793 von dem gastlichen Jena auf, und wanderte zu Fuß in fünf Wochen nach der Schweiz, wo er den ihm vorausgeeilten Baggesen treffen sollte. Seine Mittel waren sehr gering, und so erzählt er denn, daß er diese lange Reise mit dem geringen Aufwande von 18 Thalern zurückgelegt habe. Er führte ein genaues Tagebuch, welches manche anziehende Einzelheiten bietet und in dem Schopenhauer'schen Buche sich abgedruckt findet. In Zürich lernte er Lavater kennen, der sein Verhältniß zu Baggesen von einer anderen Seite auffaßte, und, obwohl in bester Absicht, doch Schritte that, die möglicher Weise jenes lösen konnten. Zudem war sein Geld bis auf einen halben Laubthaler herabgeschmolzen, und er verlebte in Zürich so Tage beängstigender Unruhe, die er männlich ertrug. „Das Jahr, das ich in Ihrer Schule zugebracht habe, — schreibt er in dieser Lage an Reinhold — hat mich die Kunst gelehrt, mich durch Gründe zu trösten, die für jede Widerwärtigkeit des Lebens unüberwindlich sind. Eine waltende Vorsehung, der ich vertraue, ein gutes Gewissen und Besonnenheit sind drei mächtige Stützen, die uns in jedem Unglücke aufrecht erhalten" [2]).

Die Entscheidung fiel endlich zu Fernow's Gunsten. Baggesen schrieb und schickte ihm „vier neue Louisd'or". Seine Seligkeit kannte kaum eine Grenze, sein Glück schien ihm vollkommen. Er ging von Zürich nach Bern; hier empfingen ihn Baggesen und die Familie von dessen Frau, die bekannten Haller's, mit offenen Armen. Nach einigem Aufent-

[1]) Bei Schopenhauer S. 56. [2]) Ebend. S. 70.

halte in der alten Schweizerstadt, wo beide die Entdeckung machten, daß sie Freimaurer seien, und „nun nicht mehr nöthig hätten, irgend etwas für einander zu verbergen", und wo sie, ungeachtet allen geselligen Verkehrs, sehr fleißig anfingen, die ihnen bisher fremde italienische Sprache zu lernen, brachen sie am 3. December auf. Sie wendeten sich zunächst durch einige Städte der Schweiz, in denen sie Lavater, Fichte und Pestalozzi aufsuchten, über Augsburg nach Wien. Dann reisten sie über Klagenfurt und Triest nach Oberitalien, und besuchten der Reihe nach Venedig, Bologna, Florenz und Mailand. Bei Chiasso „dankten sie Gott herzlich, daß sie aus dem unseligen Kaiserlande wieder auf Schweizerboden" zurückgekehrt waren, stiegen über den damals so gefährlichen und auch für sie gefahrdrohenden Gotthard, und langten Anfangs April in Bern wieder an.

In dem Tagebuche und den Briefen, die uns vorliegen, giebt Fernow seine Begabung vornehmlich durch lebendige und schöne Schilderungen der Alpennatur zu erkennen, während seine Aeußerungen über Kunst noch sehr zurücktreten und zum Theil sogar entschieden unreif erscheinen. Er denkt immer noch fest daran, sich als Künstler zu vollenden, er will nach Rom und sonnt sich an dem Glücke, seinen Carstens dort zu finden. „Wuchern will ich mit meiner Zeit — ruft er in einem Brief an seinen Jugendfreund Nauwerk aus [1]) — mehr als der eigennützigste Israelit mit seinem Golde! Das muß ich, wenn ich noch zu etwas gelangen will, denn meine Jugend ist dahingeflogen, ehe ich mich aus dem Staube hervorarbeiten konnte; ich habe bereits die Periode meines männlichen Alters betreten, bin dreißig Jahr alt; ich muß also retten, was noch zu retten ist, ehe der Abend einbricht." In demselben Briefe aber verräth er schon seine Neigung zur Schriftstellerei, allein für jetzt war er noch an die praktische Kunstübung gebunden, weil sie ihm Mittel einbrachte. Wie er denn in den vier Monaten von Anfang April bis Ende Juli 1794 zu Bern 58 Bildnisse zeichnete, deren Ertrag er so viel als möglich für die Kasse seiner römischen Reise sparte.

Eine neue Ueberraschung aber war Fernow beschieden. Durch Reinhold's unermüdliche Fürsorge hatte ein junger Graf von Burgstall In-

[1]) Bei Schopenhauer S. 146.

teresse für ihn gewonnen, und ihm einen Wechsel von 120 Gulden nach Bern gesandt. Fernow's Absicht, nach Rom zu wandern, ward nun unerschütterlich, und in seiner großen Dankbarkeit für all dies seltene Glück schreibt er seinem edlen Freunde: „Dies schreibe ich allein Ihrem Segen zu! Denn seit ich in Jena zuerst Ihre Schwelle betrat, hebt sich die Epoche meiner Glückseligkeit für mich an, auf die ich, durch die vergeblichen Erwartungen meines halben Lebens getäuscht, bereits resignirt hatte“ [1]). Anfangs August machte er sich, mit 220 Gulden in der Tasche, auf nach Rom, wo er am 29. September anlangte. Sein Tagebuch von dieser Reise ist nicht ohne sehr anziehende Stellen, und auch über Kunstdinge verräth sich ein mehr und mehr sich klärendes Urtheil; von ganz besonderer Einsicht zeugen seine sehr treffenden Aeußerungen über Leonardo's Abendmahl [2]), welche einen dauernden Werth zu beanspruchen sehr berechtigt sind.

In Rom ward Fernow der Hausgenosse von Carstens, und durch ihn in die Schätze der ewigen Stadt eingeführt. Aber bald sah er ein, daß er im Irrthum gelebt, wenn er gehofft, sich dort zum Künstler ausbilden zu können; durchschlagende Gründe machten sich hiergegen schnell geltend, und schon Anfangs November spricht er in einem Briefe an Reinhold mit großer Klarheit über die Aenderung seiner Entschlüsse. Von nun an war „der theoretische Theil der Kunst“ das ausschließliche Feld seiner Thätigkeit, und er begann dieselbe sogleich in Rom mit einer Reihe von Vorträgen über „die Kunst nach kantischen Principien“, welche er vor einer Zuhörerschaft von 36 Künstlern, Gelehrten und Kunstfreunden hielt. Sein Umgang, sowie das Beispiel von Carstens wirkten wohlthätig auf die dortigen deutschen Künstler insofern ein, als diese einsahen, daß man zur Kultur des Kopfes auch Etwas thun müsse. Fernow legte noch in demselben Winter 1794 auf 95 den Grund zu der deutschen Künstlerbibliothek in Rom, und suchte auch die heimischen Zeitschriften dort in Gang zu bringen, denn er wußte wohl, was es mit der deutschen Bildung selbst den Kunstschöpfungen Rom's gegenüber auf sich habe: „Mich dürstet nach neuen Lebensquellen für meinen Geist, und diese können nur aus Deutschland kommen“ [3]).

[1]) Bei Schopenhauer S. 164. [2]) Ebend. S. 201 ff. [3]) Ebend. S. 245.

Aeußerlich ging es Fernow nicht sonderlich, doch schützte ihn die großmüthige Unterstützung von Seiten des Grafen Burgstall, welcher ihm ein Jahrgeld von 100 Scudi [1]) gab, vor Entbehrungen. Im April 1795 bezog Carstens das Studium Battoni's, und Fernow war genöthigt, sich getrennt von seinem Freunde einzumiethen, doch ließ es sich einrichten, daß er den Tag über bei ihm arbeiten konnte. Innerlich aber gewann er immer mehr an Klarheit und Selbständigkeit. „Mein ganzes Studium der Kunst — schreibt er an Reinhold [2]) — concentrirt sich in der Zurückführung der bildenden Künste auf philosophische Prinzipien, und der gegenseitigen Anwendung dieser auf jene in der Beurtheilung." Und so lag denn für ihn als Schriftsteller, ermuntert durch den Beifall, den seine Vorträge gefunden, der Entschluß nahe, ein „ästhetisches Handbuch für bildende Künstler" zu schreiben. Seine Vorlesungen, die er im Winter 1796 auf 1797 umarbeitete, dienten ihm natürlich als Grundlage, und es gelang ihm, innerhalb derselben Zeit auch den ersten Band seines Handbuches zu vollenden. Leider scheint es, daß der zweite Band, der das Ganze abschließen sollte, nicht fertig geworden ist, dagegen möchte es unzweifelhaft sein, daß Fernow geeignete Theile seiner Vorträge in seine „Römischen Studien" aufgenommen hat.

Er vertiefte sich immer mehr in Kant und studirte wiederholt die Kritik der Urtheilskraft, welche immer mehr die Grundlage seiner gesammten künstlerischen Ansichten wurde, ja er durfte sagen, „daß der Geist dieses Werkes erst zu Rom in lichtheller Klarheit den seinigen durchdrungen habe" [3]). „Erst in Rom — versichert er von Neuem — habe ich, nach wiederholtem Durchlesen, Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft ganz verstehen gelernt, und der Geist ihres großen Verfassers ist mir noch größer erschienen durch die Tiefe und Wahrheit seiner Vernunftoffenbarungen, die mir oft bei Betrachtung der hiesigen Kunstwerke, besonders solcher, wo der Genius in höchster Vortrefflichkeit sichtbar ist, auf eine überraschende Weise eingeleuchtet haben" [4]). Sehr natürlich war es denn bei diesem steten Umgang mit dem großen Kant, daß die Gegenwart in Rom

[1]) So giebt Fernow selbst in dem Briefe an Reinhold vom 3. März 1797 (S. 271) an, während Johanna Schopenhauer (S. 247) von 200 Thalern spricht.
[2]) Bei Schopenhauer S. 251. [3]) Ebend. S. 258. [4]) Ebend. S. 263.

ihn anekeln und abstoßen mußte. „Wer keinen Glauben an die Menschheit mit nach Rom bringt, wird ihn schwerlich mit hinwegnehmen ... Ach, wie ist die Menschheit hier gesunken! Welcher Abstand von diesen fanatischen Aeußerungen eines abergläubischen Pöbels und schändlichen Pfaffenbetrugs, die wir hier täglich um uns erblicken, bis zu Kant's Idee eines ewigen Friedens!" [1]) Mag es auch immer unpraktisch gewesen sein, den Maßstab eines Gestirnes an versumpftes Erdreich zu legen, so stimmt doch Fernow's Abscheu mit dem Gefühle und dem Urtheile aller urtheilsfähigen Deutschen, Niebuhr an der Spitze, überein, welche in jenen Jahrzehnten nach Rom kamen.

So war das Frühjahr 1798 herangerückt, und Fernow verlor seinen Carstens, nachdem er drei und ein halbes glückliches Jahr im täglichen Umgang mit ihm zu Rom verlebt hatte. Seine Betheiligung an der Pflege des Kranken, der Bestattung der Leiche und der Ordnung des Nachlasses ergiebt sich aus der Biographie des großen Künstlers. Fernow arbeitete und studirte in Rom ruhig weiter. 1801 knüpfte er das eheliche Band mit einer jungen Römerin, die er im Hause seines Wirthes kennen gelernt, und die ihm im folgenden Jahre einen Sohn schenkte. Aber die Ansprüche einer Familie und die vergrößerten Sorgen reiften bei ihm nach und nach seinen stillen Wunsch zu dem festen Entschlusse, nach Deutschland heimzukehren, und sich hier eine sichere Stellung zu gründen. Die Vermittelung des, durch seine archäologischen Schriften bekannten, Gymnasialdirectors und Consistorialrathes Böttiger in Weimar war für ihn hierbei von dem wesentlichsten Einflusse, und sie brachte ihm in den beiden Punkten, die er jenem ans Herz gelegt hatte, die gehoffte Erfüllung. Zunächst erließ nemlich die Universität Jena einen Ruf an Fernow, dorthin zu kommen, und die von ihm angebotenen Vorlesungen über Aesthetik und Kunstgeschichte, sowie über italienische Sprache und Literatur zu halten. Dann aber schloß Cotta mit ihm, ebenfalls durch Böttiger veranlaßt, wegen Verlagsübernahme seiner italienischen Grammatik ab, und unterstützte ihn durch reichliche Geldvorschüsse. Die Großmuth dieses von ihm oft gerühmten Mannes gewährte ihm auch die Mittel, die kostspielige und

[1]) Bei Schopenhauer S. 258 und 259.

weite Reise von Rom nach Jena zu machen. Im August 1803 brach er auf, aber ein neuer Wendepunkt seines Lebens war auch schon nahe heran gerückt, und die Periode des Glückes, welche durch Reinhold's Freundschaft eingeleitet, zwölf Jahre lang ihn begünstigt hatte, ging zu Ende. Bei dem sehr beschwerlichen Uebergang über den Splügen strengte er sich in seiner Sorge um Frau und Kind allzu sehr an, kam bis zum Tode ermüdet in Chur an, und ward in den nächsten Tagen von einem schweren Wechselfieber befallen, welches ihn von nun an lange quälte, sein Leiden begründete und so die Ursache seines frühen Todes wurde. Unter unsäglichem Ungemach vollendete er die Reise, aber sein starker Wille war auch jetzt nicht geneigt, dem erkrankten Körper Rechnung zu tragen, vielmehr zwang er diesen ihm zu dienen, denn seine Vermögenszustände waren wiederum schlecht und drückend. Er begann in Jena die Vorträge und gewöhnte sich sogar zuletzt, mitten im Fieber zu lesen. Man kam ihm dort sogleich mit vieler Freundlichkeit entgegen, und machte ihn auch zum Professor extraordinarius; Schiller, den Fernow schon zu Ludwigsburg im Jahre 1794 gesehen, gewährte ihm seinen Umgang, und in Weimar vermittelte Böttiger für ihn bei der Herzogin Amalie und bei Wieland. Böttiger's Theilnahme war es denn auch hauptsächlich, die im Frühjahr 1804, als die Stelle eines Bibliothekars der Herzogin Amalie durch Jagemann's Tod erledigt war, diese für Fernow auswirkte.

Er hatte jetzt ein festes und dabei leichtes Amt, er konnte in dem schönen Tiefurth während der Sommermonate seine Gesundheit herstellen, und in dem geselligen Weimar während des Winters den anregendsten Umgang pflegen; dabei war er vor Sorgen geschützt, und hatte reichlich Zeit zu eigenen Arbeiten. Auch in Bezug auf seine Gesundheit ging es ihm zeitweise besser, und es kamen so überaus zufriedene Stunden, daß in seinen Augen die Villa Borghese gegen Tiefurth's heiteren Garten verblaßte. Aber sein ganzes Wesen ward doch beherrscht von einer tiefen Sehnsucht nach Italien, die sich in zahlreichen Stellen seiner Briefe und auch in seinen Studien vielfach ausspricht. Dieses vollständige Erfülltsein mit den Eindrücken Italien's hatte Göthe, der ja auch an nie geheilter Sehnsucht nach dem hesperischen Lande krankte, wohl schon bei der ersten Berührung mit Fernow im November 1803 zu Jena stark angemuthet. „Fernow — schrieb

er [1]) — ist in seiner Art gar brav und hat eine so redliche und rechtliche Ansicht der Kunsterscheinungen. Wenn ich mit ihm spreche, so ist mir's immer, als käme ich erst von Rom, und fühle mich zu einiger Beschämung vornehmer, als in der so viele Jahre nun geduldeten Niedertracht nordischer Umgebung, der man sich doch auch mehr oder weniger assimilirt." Deshalb war denn auch dem Dichter der Umgang dieses Mannes angenehm, und er gestattete gern seine häufigen Besuche, besonders im Winter von 1804 auf 1805, wo er bekanntlich die schweren Krankheiten durchzumachen und am Ende Schiller's Tod zu erdulden hatte. Die nächste vermittelnde Anregung bildete eben Italien im Allgemeinen, dann aber Fernow's gründliche Kenntnisse in Sprache und Literatur und seine Kunstbestrebungen.

Denn Fernow hatte besonders nach Carstens Tode sich mit großem Fleiße auf die wissenschaftliche Erforschung der italienischen Sprache gelegt, er hatte eine sehr brauchbare Grammatik in zwei Bänden, die, wie bemerkt, Cotta übernommen hatte, geschrieben, und hatte nach und nach eine sehr kostbare italienische Bibliothek von etwa tausend Bänden [2]) zusammen gebracht. Daneben war er im Besitze tüchtiger ästhetischer Kenntnisse und eines Schatzes, der in nichts Kleinerem bestand, als den Carstens'schen Zeichnungen. Dies Alles gab Fernow einen erheblichen Werth, und Göthe bemerkt denn auch in seinen Annalen von 1803: „Nach dem Verluste so mancher bedeutender Personen hatten wir uns jedoch neu mitwirkender Männer zu erfreuen. Fernow kam von Rom, um künftig in Deutschland zu verbleiben, wir hielten ihn fest. Herzogin Amalie gab ihm die seit Jagemann unbesetzte Bibliothekarstelle ihrer besonderen Büchersammlung [3]); seine gründliche Kenntniß der italienischen Literatur, eine ausgesuchte Bibliothek dieses Faches und seine angenehmen geselligen Eigenschaften machten diesen Erwerb höchst schätzbar. Daneben führt er einen bedeutenden Schatz mit sich, die hinterlassenen Zeichnungen seines Freundes

[1]) An Schiller, Briefwechsel II. 419.

[2]) Diese Sammlung, deren Ueberführung von Rom Fernow 417 Thaler gekostet hatte, ist später von Karl August erworben und der herzoglichen Bibliothek in Weimar einverleibt worden. Sie enthält manche seltene Ausgaben.

[3]) Nach J. Schopenhauer, S. 321, ist dies erst im Frühling 1804 geschehen, was auch nicht wohl zu bezweifeln ist. Vergl. S. 320 u. 323. Am 4. Februar 1804 starb Jagemann und im April war Fernow noch in Jena. S. 322.

Carstens, dem er in seiner künstlerischen Laufbahn mit Rath und That, mit Urtheil und Nachhülfe treulichst beigestanden hatte“ [1]). An einer anderen Stelle vom Jahre 1804 bekräftigt Göthe sich gleichsam selbst, indem er wiederholt: „Fernow's Gegenwart war höchst erfrischend und belehrend, indem er für Kunst und italienische Sprache viel Anregendes mitgebracht hatte“ [2]).

Schon in Rom hatte er gleichzeitig mit der Grammatik eine „Raccolta di autori classici italiani“ mit Noten, die gerühmt werden, zu bearbeiten angefangen, in Weimar fuhr er mit diesen Arbeiten fort, und ließ Ausgaben von Ariosto, Petrarca, Dante und Tasso erscheinen. Auch schrieb er ein „Leben des Ariosto“ und hinterließ das Fragment eines „Lebens des Dante“. Sein größtes Unternehmen aber auf diesem Gebiete, ein etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen, zu welchem er den Plan in einem Schreiben an Böttiger entwickelte [3]), kam nicht über die Anfänge hinaus. Neben diesen sprachlichen Arbeiten gingen die kunstwissenschaftlichen her. Seit dem Frühjahr 1805 schrieb er an dem Buche über Carstens, und im September gelang es ihm, „in Herrn Hartknoch einen Geburtshelfer für seinen kleinen Carstens zu finden“ [4]), was ihn in jener drangvollen Zeit sehr zufrieden machte, doppelt zufrieden, als seine Sorge durch die Geburt eines zweiten Sohnes erhöht wurde. Dann beschäftigte ihn die Herausgabe seiner „römischen Studien“, die von 1806 bis 1808 in drei Bänden zu Zürich erschienen.

Im August 1806 machte Fernow einen Ausflug nach Dresden, wo sein Freund, der Maler Gerhard v. Kügelgen, ihn liebevoll aufnahm. In dem Briefe, durch welchen er vorher seinen Entschluß ankündigt, stellt er, wahrscheinlich an einen Controverspunkt zwischen ihm und Kügelgen anknüpfend, so höchst schätzbare Grundsätze über die Kunst auf, daß ich mich für verpflichtet halte, zur Ehre von Fernow und zur Kräftigung der guten Sache, die wenigen Seiten hier folgen zu lassen. Ihm ist die Antike das ewige Vorbild edler Kunst, und Rafael das vornehmste Muster für den Maler; aber er weiß es zu empfinden und zu begreifen, daß über Rafael hinaus

[1]) Werke. Ausg. in 40 Bdn. XXVII. S. 131. [2]) Ebend. S. 150.
[3]) Bei J. Schopenhauer S. 335 ff. [4]) Ebend. S. 351.

noch eine Entwicklung der Malerei möglich sei, und er deutet den Weg derselben klar an. Mittlerweile hat die deutsche Kunst einen mächtigen Schritt auf diesem Wege vorwärts gethan, und durch Cornelius die große Aufgabe der Zukunft dem Ziele ein gutes Stück näher gebracht [1]). Um so mehr sind Fernow's einsichtsvolle Worte von dem lebenden Geschlechte zu beherzigen. Er sagt [2]):

„Wenn ich behaupte, daß die griechische Kunst für alle Zeiten und Künstler ewig das erste und vornehmste Muster ihrer Bildung sein müsse, so verstehe ich darunter nicht die besondere Bildung des Malers für sein Fach, sondern die Bildung für Idealität und Styl, welche allen bildenden Künsten gemein ist. Wenn ich, wie in Carstens Leben, von der Bildung des Malers im Besondern spreche, so habe ich nicht leicht auch den Rafael zu erwähnen vergessen, der hier das vornehmste Muster ist, weil er das Wesen und den Geist der Malerei am vollkommensten in seinen Werken ausgedrückt hat, weshalb er auch der Einzige unter allen neuern Malern ist, der den Künstler, welcher sich nach ihm bilden will, nie irre leiten, vielmehr ihn zum Höchsten, das er selbst nur selten erreicht hat, hinanführen kann, insofern dessen Genie ihn einer solchen Stufe fähig macht. Für den Bildhauer sind die alten Bildwerke zunächst und einzig Muster; und es läßt sich aus der Natur des Ideals bis zur völligen Evidenz erweisen, daß in der Sculptur kein andrer Styl möglich ist, als der, welchen die Antiken zur höchsten Reinheit und Vollkommenheit ausgebildet haben. Daher auch alle anderen Wege in ihr blos Abwege sind und sein können. Nur versteht sich, sollen auch die Antiken nicht blos nachgeahmt, noch viel weniger sklavisch und geistlos nachgeahmt werden, sondern der Künstler soll sich mit Sinn und Geist und Gefühl so in ihre Vorstellungsart hinein versetzen, so in ihren Styl sich hineinbilden, daß er ihm zur anderen Natur werde, daß er sich seine Erfindungen nicht anders denken könne; denn so lange der Styl noch nicht dem Künstler zur Natur geworden ist, so ist er auch noch nicht mit sich selbst einig, so schwankt er noch zwischen der eigenen individuellen Vorstellungsart und dem Objectiven der Kunst; seine Werke sind noch nicht durchaus reine Organisationen seines Geistes, son-

[1]) Siehe: Riegel, Cornelius, besond. S. 296 u. 336 ff. [2]) Bei Schopenhauer S. 357 ff.

dern blos künstliche Producte. Die Kunst ist freilich an sich Kunst und von der Natur verschieden; aber in dem Künstler ist sie nur eine höhere Natur, die er in sich selbst zweckmäßig entwickeln muß. Nur das Technische läßt sich erlernen; aber was in der Kunst über dem Technischen noch hinaus liegt, und was man unter dem Namen der Genialität begreift, die lebendige, beseelte Erfindung, der geistige Inhalt, dem die Technik nur den Körper bildet, das läßt sich nur entwickeln und zweckmäßig ausbilden.

Du hast sehr recht, daß der Geist, der in den alten Bildwerken herrscht, in der Malerei durch mehr Ausdruck und Leben modificirt sein muß, denn die Malerei ist der Wirklichkeit und dem Leben näher, als die abstracten Idealbildungen der Sculptur. Schon die Art der Darstellung durch Farben, welche den Ausdruck der Materie unumgänglich nöthig macht, fordert dies. Auch die materielle Art, wie die Malerei sich des Raumes und aller Umgebungen im Raume bedient, bringt sie der Wirklichkeit näher; aber dessen ungeachtet bleibt auch sie immer noch in der Sphäre des Ideals, und darum ist auch in ihr das Studium der Antike zur Erlangung eines guten Styls unentbehrlich; nur muß es mit steter Hinsicht auf den Zweck der Malerei und mit Geist geschehen. Die abstracten Formen müssen nur den Styl des Malers reinigen und ihn über die gemeine Natur erheben; er muß sie zu beleben wissen durch Charakter, Ausdruck und Handlung. Dies sind eigentlich die Hauptwerke des Malers, der uns in idealische Formen veredelte Menschen in bestimmten Situationen wirklich lebend und handelnd darstellen soll; und so giebt es, wenn man auf das sieht, was bisher geleistet worden, und was zu leisten möglich, allerdings, auch nach Rafael, noch eine Stufe der Vollkommenheit im Ganzen, die bis jetzt noch unerstiegen ist, und die der ersteigen wird, welcher Genie und Geschmack genug besitzt, um Idealität und Charakter, Ausdruck und Schönheit in dem vollkommenen Gleichgewicht zu vereinigen, als sie auch bei Rafael selbst noch nicht vereiniget sind, der zwar für Charakter, Ausdruck und Handlung, kurz für das Dramatische wenig oder nichts, für Idealität und Schönheit aber, mit jenem verbunden, noch manches zu desideriren übrig gelassen hat." —

Kaum war Fernow heimgekehrt, als über Weimar die Schrecken von Jena hereinbrachen, die auch dort, wie wir ja aus Göthe's Geschichte

wissen, furchtbar genug waren. Fernow'n aber verließ seine Entschlossenheit und seine Kaltblütigkeit nicht. Als die Franzosen in sein Haus drangen, zeigte er ihnen in aller Ruhe seine Zimmer und Schränke, erklärte ihnen, gutwillig zu geben, was sie brauchten, wogegen sie aber seine Familie nicht in Schrecken setzen, nichts zerstören und seine Bücher schonen sollten. So kaufte er sich los, und ward noch ein Beschützer Anderer. In diesen Tagen des Jammers und der Noth lernte Fernow auch Johanna Schopenhauer, welche kurz zuvor sich in Weimar niedergelassen hatte, kennen, und diese Frau wurde dann in den zwei Jahren, die ihm noch beschieden waren, eine Stütze, und der Umgang mit ihr eine Quelle des Trostes für ihn. Im Sommer 1807 war er in Karlsbad, das nächste Jahr in Begleitung dieser seiner Freundin und deren Tochter zu Liebenstein. Aber es ging unwiderstehlich bergab mit ihm, und seine gewöhnte und geliebte Thätigkeit mußte er auf ein immer geringeres Maß herabsetzen. Auch seine Frau, die an der Schwindsucht litt, ward immer elender, bis sie im September 1808 starb. Den sonst so starken, nun durch Krankheit so geschwächten Mann überwältigte dieser Schlag, und er gab sich um so williger der Führung Johanna's hin. Sie ließ ihn in ihr Haus tragen, pflegte ihn mit Treue und Hingebung, aber es war nichts mehr zu retten an diesem verlöschenden Leben. Am frühen Morgen des 4. December 1808 fand man ihn halb sitzend in seinem Bette, mit ruhigem Ausdrucke, als Leiche. Die Halsarterie, in der sich seit Langem eine Geschwulst gebildet hatte, war zerrissen, er war plötzlich und schmerzlos verschieden. —

Jedem Unbefangenen muß sich die Ueberzeugung aufdrängen, daß in Fernow ein Mann von edler Gesinnung und tüchtigstem Charakter dem Leben entrissen war. Diese seltenen Eigenschaften bestimmten auch ganz vorwiegend seinen Standpunkt zur Kunst, und führten ihn nothwendig zu strengen, ich möchte sagen, klassischen Grundsätzen. Freilich weder sein poetisches Talent noch sein philosophischer Verstand waren von Hause aus besonders ungewöhnlich, aber sie waren hinreichend, ihm eine selbständige und werthvolle geistige Thätigkeit zu gestatten. Von Natur dazu mit einem redlichen, ernsten Willen ausgestattet, mußte Kant, als dieser große Mann ihm durch Reinhold entgegentrat, einen überwältigenden Eindruck auf ihn machen, der für sein ganzes ferneres Leben maßgebend wurde. Er war

ein strenger Kantianer, vornehmlich in Charakter und Handlungsweise, doch auch in seinem Denken und Urtheilen. Den ersten bestimmenden Einfluß Kant's erblicken wir bei Fernow in der Befestigung ethischer Grundsätze und dann in der Richtung seiner religiösen Anschauungen. Wenn er auch dort auf der Höhe des kategorischen Imperativs stand, und wenn er auch philosophisch betrachtet ein religiöser Mensch war, so fehlte ihm hier doch der unparteiische Blick des Historikers, dessen Mangel ihm das vollkommene Verständniß Kant's auf diesem Gebiete unmöglich machte, und ihn gewissermaßen in der Vorhalle zurückhielt. Wir werden uns aus der Biographie des Carstens überzeugen, daß er Mittelalter und historisches Christenthum nur sehr ungenügend begriffen, und daß er, von kirchlichen Erscheinungen abgestoßen, gleichsam das Kind mit dem Bade ausgeschüttet hat. Insofern dieser Uebelstand nachtheilig auf die Beurtheilung der damaligen Kunst in Beziehung zu Carstens eingewirkt hat, so werden wir dies gehörigen Ortes noch andeuten. Aber Niemand möge Fernow wegen dieser Abneigung gegen das Kirchlich-Christliche unreligiös schelten. Er selbst war sich dieses Verhältnisses sehr bewußt und bekennt rund heraus, daß er „mehr zu dem plastischen Heidenthum, als zu dem musikalisch-romantischen Christenthum hinüberhänge“ [1]), auch nennt er sich selbst im Ernst einen Heiden [2]), und eifert heftig gegen den damals auftauchenden „mystischen Wahnsinn“ und manche andere Dinge. So nach der einen Seite noch ganz in den Vorurtheilen des zu jener Zeit absterbenden Nihilismus befangen, war er nach der anderen innerlich tief von dem Glauben an eine göttliche Vorsehung und von der Hoheit wahrer Religion erfüllt. „Das, was ich Religion nenne, — äußerte er sich [3]) — ist mir für alle Poesie, und der Gegenstand dieser Religion für alle Philosophie zu erhaben; und für das, was man gewöhnlich Religion nennt, sind mir Poesie und Kunst wieder zu heilig, als daß sie dem Betruge oder der Schwärmerei oder dem Aberglauben dienen sollten.“ Diese Worte drücken treffend den Fernow'schen Standpunkt nach seinen Licht- und Schattenseiten aus, welcher für uns um so größere Bedeutung hier hat,

---

[1]) Bei Joh. Schopenhauer S. 399. [2]) Ebend. S. 397.
[3]) Ebend. S. 350.

als kein Zweifel darüber bestehen kann, daß auch Carstens denselben im Wesentlichen eingenommen hat.

Daß aber in Fernow's ganzer Erscheinung und in seinem Verkehr mit Menschen sein Edelsinn, sein Charakter und sein strenger Ernst fast ausschließlich sich geltend machten, und schnell für ihn einnahmen, beweisen die übereinstimmenden Urtheile der Zeitgenossen, und die großen Freundschaftsdienste, die ihm sein ganzes Leben hindurch geleistet wurden. In Bezug auf diese letzteren gehört er zu den höchst begünstigten Menschen. Schon in seiner Kindheit zeigt sich dieses Glück in der Erziehung an, die er als Bauernknabe in der Necker'schen Familie genoß. Die Geistesgegenwart seines Lehrherrn in Auklam rettete ihn vor Tod oder Zuchthaus, die Freundlichkeit des Apothekers Torey in Hamburg brachte ihn nach Lübeck, in die Stadt, wo Carstens war. Dieser wiederum begeisterte ihn für die Kunst, und Reinhold darauf in Jena entschied neben der Wohlthat innerer Klärung und Bereicherung im Geiste, auch seine äußeren Verhältnisse. Baggesen nahm ihn mit auf Reisen, Burgstall setzte ihm ein Jahrgeld aus, Cotta unterstützte ihn in uneigennütziger Weise. Böttiger wiederum vermittelte die Stellungen in Jena und Weimar, und zuletzt noch fand sich in Johanna Schopenhauer eine Freundin, die ihn bis zum Tode pflegte. Dazu kamen die freundschaftlichen, zum Theil innigen Beziehungen mit anderen mehr oder weniger bedeutenden Personen: Zoëga, Wilhelm von Humboldt, Wächter, Hirt, Seume, Weinbrenner, Kügelgen, Göthe, Schiller, Wieland, Herzogin Amalie und andre. In seinem ganzen Wesen muß etwas gelegen haben, das bei allen Guten auf das Entschiedenste Neigung und Vertrauen erweckte. Dies Alles wird uns auch bestätigt eben durch die Zeitgenossen. Friederike Brun, welche 1796 nach Rom kam und einen lebhaften Umgang mit Fernow unterhielt, schildert ihn, wie mir scheint, treu in Uebereinstimmung mit Allem, was sonst über ihn vorliegt, wenn sie auch in etwas vorschneller Kurzsichtigkeit seine klaren ästhetischen Grundsätze, die doch organisch entstandener Besitz seines Innern waren, nur wie eine äußerlich angeeignete Schablone auffaßt, und augenfällig nicht versteht, daß der Sinn, welcher sich zur klassischen Schönheit hingezogen fühlt, der leichten oder gar tändelnden Grazie nur geringeren Werth beilegen kann, während umgekehrt das für jene

noch blinde Auge diese für das Höchste hält. Friederike Brun also sagt von Fernow [1]):

„Er war kraftvoll und männlich gebildet; etwas scharf von Zügen und Blicken und sehr geradezu, ohne je die gute Sitte zu verletzen. Die treueste Wahrheitsliebe, tiefdringender und genau sammelnder Scharfsinn, Klarheit der Begriffe und eine große Umsicht bezeichneten und umschrieben sein geistiges Vermögen, die treueste Anhänglichkeit an die erprobten Freunde, reine Gerechtigkeitsliebe, willig frohe Anerkennung des Guten und des Schönen, wo er es fand, und grenzenlos treue Ergebenheit an Die, so er liebte, seinen Charakter. Allein einen größeren Feind alles Unberechenbaren, alles Dessen, was er nicht definiren oder durch die ästhetische Zerlegungsmethode in seine Bestandtheile auflösen konnte, gab es nie. Er mußte das Wie und Was und Wozu jedes Dinges genau einsehen und begreifen, sonst war es für ihn nicht da; daher ihm das ganze holde Bild der Grazie, welche grade im Unberechenbaren besteht und vor jeder Analyse in Duft zerfließt, immer fremd und unerreichbar blieb. Ja, es war in seinem Innern eine Art von Widerwillen gegen diese Himmelsblüthen, deren Duft und Farbe, Gestalt und leises Wirken von seinem äußern und innern Sinne nicht aufgefaßt werden konnte; auch war des Streites zwischen ihm und mir über Guido Reni's, Albano's, Claude Lorraine's, und unter den Neueren über Canova's und Angelika's Werke kein Ende. Er sah nur ihre Mängel und konnte ihren unaussprechlichen Zauber nicht empfinden. Ihm war die Form (freilich in so weit sie auch den Geist ausspricht) Alles, Colorit und Behandlung Nebensache, und seine Intoleranz hierin kannte keine Grenzen. Die Kunst selbst sollte nach den Grundsätzen der Kant'schen Vernunftskritik neu geboren werden, und selbst das seit Jahrhunderten, ja Jahrtausenden Vorhandene sich unter dies Strichbrett schmiegen.

„Allein nicht nur über die Kunst zog er dies strenge Richtseil; auch die Menschen sollten sich unter dasselbe hinstellen, einer neben den andern. . . . . Ich hingegen liebte (die Disparata abgerechnet) den

---

[1]) Römisches Leben I. S. 180 ff. Leipzig 1833.

wackern Fernow herzlich und ward so von ihm wieder geliebt. Auch begegneten wir, welche sich so oft vor den Werken der Kunst entzweiten, uns einträchtig im Schoße der Natur und selbst in der Kunst da, wo es um das Höchste galt, sowie in der Welt der Ideen, wenn die höhere Charis, die Grazie aller edlen Menschen uns erschien."

Auch von Reinhold besitzen wir ein Gesammturtheil, das er ein Jahr nach Fernow's Tode in einem Briefe an Johanna Schopenhauer niedergelegt hat, und das jenes der Friederike Brun durch die zutreffende Würdigung seiner wissenschaftlichen Befähigung auf eine glückliche Weise ergänzt. „Von den wenigen Auserwählten — schreibt Reinhold [1]) — unter den vielen Berufenen meines ehemaligen Auditoriums in Jena war er einer der von mir Geliebtesten und mich Liebendsten. Wir fanden, achteten und liebten an einander diejenigen Eigenschaften, ohne welche nicht nur keine wahre Freundschaft bestehen kann, sondern auch aus welcher über kurz oder lang dieselbe hervorgehen muß. . . . . Es gehört zu den schönsten Belohnungen meiner — in Jena zu meiner Aufmunterung so reichlich belohnten — Berufstreue als akademischer Lehrer, daß ich mich auf die Entwickelung dieses trefflichen Kopfes und die Verbesserung seines äußeren Schicksals eines Einflusses zu erfreuen habe, der, so gering und zufällig derselbe auch von meiner Seite war, durch Fernow's angeborne feurige Liebe zum Wahren, die er in meine Vorlesungen mit sich brachte, und durch gleichgesinnte Freunde, die er in meinem Hause kennen lernte, und welche ihm seinen Aufenthalt in Italien in der ersten Zeit möglich machten, so bedeutend geworden ist. Sein philosophischer Geist, der, verbunden mit der entschiedensten ästhetischen Urtheilskraft, ihn weniger zum Künstler als zum Kunstrichter und Bearbeiter der Philosophie der Kunst bestimmt hatte, bedurfte nur einer leisen Anregung von Außen, um zur hellen Thätigkeit aufzuwachen, und nur einige Muße auf dem klassischen Boden Italiens, um den angemessenen Stoff seiner Beschäftigung und die augenscheinlichste Nahrung seiner Lebenskraft zu finden."

Dies sind Urtheile, an deren Wahrhaftigkeit und Richtigkeit nicht gezweifelt werden kann, und die ihre Bestätigung in Fernow's Leben und

[1]) Bei Joh. Schopenhauer S. 51 ff.

Werken finden. Anders sind Aeußerungen über ihn aufzufassen, die sich auf Arbeiten seiner Klärungsepoche beziehen, wo ja, wie wir schon oben erwähnten, noch manche Unreifheit sich zeigte. So schrieb Göthe an Schiller, als 1795 Fernow's Aufsatz über den Styl im Merkur erschienen war.... „Das, worüber wir alle einig sind, ist recht gut und brav gesagt; aber daß doch der Genius, der dem Philosophen vor aller Erfahrung beiwohnt, ihn nicht auch zupft und warnt, wenn er sich bei unvollständiger Erfahrung zu prostituiren Anstalt macht! Wahrlich, in diesem Aufsatz sind Stellen, die des Herrn von Rochow nicht unwürdig wären." Schiller theilt diese Ansicht, berichtigt aber, daß der Aufsatz nicht von Fichte, sondern eben von Fernow sei und fügt hinzu: „Ich hoffe also, Sie werden dem großen Ich in Osmannstädt im Herzen Abbitte thun, und wenigstens diese Sünde von seinem Haupte nehmen." Göthe aber kommt nochmals, von Karlsbad aus, darauf zurück, und meint, daß ihm von Friederike Brun, die auf der Reise nach Rom dort durchgekommen sein muß, „die sublime Abhandlung Fernow's angepriesen sei." Schmerzlich und spöttisch setzt er hinzu: „Leider spukt also dieser Geist anmaßlicher Halbheit auch in Rom, und unsre Freundin wird wahrscheinlicher Weise dort mit den drei Stylen näher bekannt werden"[1]). Wir haben schon gesehen, wie später Göthe sich mit Fernow vortrefflich stellte, und wie er ihn zu schätzen wußte. Diese Achtung erhielt sich in stets gleicher oder wachsender Stärke, so daß Göthe sich gedrungen fühlte, 1806 in seinen Annalen ihm wieder ein Wort des Lobes zu widmen: „Der große Vortheil, mit einem Manne zu wohnen, der sich aus dem Grunde irgend einem Gegenstand widmet, ward uns reichlich durch Fernow's dauernde Gegenwart. Auch in diesem Jahre brachte er uns durch seine Abhandlung über die italienischen Dialekte mitten ins Leben jenes merkwürdigen Landes"[2]). Fernow's Tod dann verzeichnet er als einen großen Verlust, obwohl er ihn wegen der vielen beschwerlichen Leiden mit Bedauern segnete. Nicht ganz so freundschaftlich, wenn auch wie in seiner Art immer wohlwollend, war Schiller. Es mag sein, daß ihn in den

[1]) Briefwechsel I. S. 62, 76, 78.
[2]) Werke (40 Bände) XXVII. 219.

philosophischen Anschauungen Fernow's vielleicht grade jener Mangel historischer, objectiver Höhe, den wir oben besprachen, unangenehm berührte, während er selbst immer mehr auf dieser Höhe heimisch geworden. So schrieb er denn bald nach Fernow's Heimkunft aus Italien an Göthe: „Suchen Sie doch Hegeln und Fernow einander näher zu bringen; ich denke es müßte gehen, dem einen durch den andern zu helfen. Im Umgang mit Fernow muß Hegel auf eine Lehrmethode denken, um ihm seinen Idealismus zu verständigen, und Fernow muß aus seiner Flachheit herausgehen." Und Göthe entsprach natürlich sofort diesem Wunsche; er antwortete schon nach zwei Tagen: „Ihren Vorschlag, Fernow und Hegel zusammen zu bringen, habe ich ins Werk zu setzen schon angefangen" [1]). Gewiß ist es nicht schmeichelhaft, von Schiller mit dem Vorwurfe der Flachheit beurtheilt zu werden, aber dieser erklärt sich leicht durch das angegebene Verhältniß, und immerhin zeigt die Stelle, daß doch Etwas an dem Fernow gewesen sein muß, wenn ein Schiller einen Göthe ersucht, ihn mit einem Hegel zusammen zu bringen!

So haben wir jedenfalls Fernow zu den bevorzugten Männern jener großen Periode unsrer blühenden Dichtung und unsrer aufstrebenden Kunst zu rechnen. Ein seltenes Glück, daß dieser Mann dem großen Carstens so nahe befreundet war, daß er ihn so treu und richtig als Künstler und Mensch verstand! Diesem nicht hoch genug zu schätzenden Verhältniß verdanken wir die treffliche Lebensbeschreibung unsres Meisters, ohne welche unsre Kenntniß über dessen Entwickelung vermuthlich sehr im Dunkeln sich bewegen würde. Fernow stand mit Carstens geistig auf Einem Boden; und er erscheint als der Kunstphilosoph von klassischen Grundsätzen, dem zu seiner Vollendung nur die höchste Meisterschaft des Stiles noch fehlte, neben dem klassischen Künstler, als der liebevolle, doch vorurtheilsfreie Biograph seines Freundes. Möge er denn nun selbst sprechen!

---

[1]) Briefwechsel II. 420, 422.

Werke von Karl Ludwig Fernow.

Zur Kunst. Gemälde von Rom (anonym). Gotha 1802. — Leben des Künstlers A. J. Carstens. Leipzig 1806. — Römische Studien. 3 Bde. Zürich 1806—1808. Inhalt: Band I. 1. Ueber Canova und seine Werke. — 2. Ueber die Begeisterung des Künstlers. — 3. Ueber das Kunstschöne. — Band II. 4. Ueber die Landschaftsmalerei. — 5. Ueber die beweglichen Theater des Kurio. — 6. Ueber den Begriff des Kolorits. — 7. Ueber den ästhetischen Eindruck der Peterskirche. — 8. S. unten. — Band III. 9. Ueber dramatische Malerei. — 10. Ueber Rafael's Teppiche. — 11. S. unten. — Winckelmann's Werke. Dresdener Ausg. Band I. 1808.

Zur italienischen Sprache und Literatur. Italienische Sprachlehre für Deutsche. 2 Bde. Tübingen 1804. 3. Auflage. Stuttgart und Tübingen 1829. — Raccolta di autori classici italiani. 12 Bde. 8. Jena 1805—1807; enthaltend: Ariosto, l'Orlando furioso. — Petrarca, le rime ed una vita del' autore. — Dante, la divina commedia. — Tasso, la Gerusalemme liberata. — Arioſto des Göttlichen Lebenslauf. Zürich 1809. — Francesco Petrarca nebst dem Leben des Dichters. Leipzig 1818. — Ueber Improvisation (s. oben Studien Nr. 8). — Ueber die italienischen Dialecte (das. Nr. 11).

Zerstreut erschienen. Gedichte: in Matthison's lyr. Anthol. Th. 16. S. 51—84; Haugg und Weißer, epigr. Anthol. Th. 8. S. 197—206; Reinhardt's Musenalmanach f. 1796; Pomm. Archiv.; Reinhardt's Theaterkal.; Bertuch's Jahrbuch f. Luxus u. Moden; Wieland's deutsch. Merkur; Heidelb. Taschenb. f. 1810 ff. — Sendschreiben an den Schauspieldir. Hrn. Fischer über das schwerin'sche Theater. Schwerin 1792. — Ueber den Styl in den bildenden Künsten. (Wieland's Merk. 1795.) — Ueber einige Kunstwerke des Prof. Carstens in Rom. (Ebend. 1795.) — Bemerkungen eines Freundes in Göthe's Winckelmann u. s. Jahrh. S. 206—213. Tüb. 1805. — Die Kunst im Dienste der Religion. (Theol. Annalen. 1806.) — Kleinere Arbeiten in Meusel's Miscellaneen, — Eggers Magazin, — Merkur (von 1795—1804, zus. 25 Aufsätze). Modejourn. — Halle'sche und Jena'sche allg. Lit.-Ztg. ꝛc.

Im Nachlaß handschriftlich vorgefunden. Psychologie für Künstler (vollendet; bestimmt z. 1. Bande d. Aesth. f. bild. K.). —. Ueber die Ideale der alten Kunst (vollendet; nach Quatremère de Quincy). — Ueber ital. Poesie. — Charakteristik Dante's.

Aufsätze über Fernow. Den Manen meines Freundes Fernow von Lud. Nauwerk (N. t. Merk. 1809). — Zu Fernow's Todtenfeier von F. L. Z. Werner

(dessen ausgew. Schriften. Bd. I.). — Fernow's Nekrolog von K. A. Böttiger (N. t. Merk. 1808). — Fernow's Nekrolog von J. G. Gruber (Allg. Lit.-Ztg. 1809). — Fernow von Heinrich Döring (Ersch u. Gruber. I. 43. Leipzig 1846 18 S. gr. 4).

Bildnisse. Zeichnung von G. v. Kügelgen, gest. als Titelbild bei Joh. Schopenhauer. — Oelbild, gemalt von Joh. Schopenhauer, in der Bibliothek zu Weimar. — Büste in Gyps von einem unbekannten Künstler, ebendaselbst.

Leben

des

Künstlers

Asmus Jakob Carstens,

ein Beitrag

zur

Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts

von

Carl Ludwig Fernow.

(Leipzig 1806.)

Die Ziffern am Rande zeigen die Seitenzahlen der alten Ausgabe an, die im Texte stehenden, mit einer) versehenen, weisen dagegen auf die Anmerkungen des Herausgebers hin. Fernow's Anmerkungen sind, der Anordnung der ersten Ausgabe entsprechend, auch hier unter dem Texte stehen geblieben.

Der Herausgeber.

Vorrede.

Das wahre Leben eines Künstlers besteht in der Ausbildung seiner Anlagen und in der Ausübung seines Talents. Die äußeren Umstände, die es begleiten, sind nur in sofern bedeutend und merkwürdig, als sie auf die Entwickelung seines Vermögens hindernd oder fördernd einwirkten, als sie seinem Genius diese oder jene Richtung gaben, durch welche der VI
eigenthümliche Charakter seiner Werke, als vereintes Erzeugniß der Naturanlage und Bildung, großentheils mit bestimmt wird. Da nun in der Kunstgeschichte nur das wissenswürdig ist, was irgend einen merklichen Einfluß auf die Zustände der Kunst gehabt, was für ihre theoretische und praktische, ihre technische und ästhetische Entwickelung und Fortbildung fruchtbar gewesen ist, was sie richtig geleitet oder irre geführt hat: so kann auch nur solcher Künstler Leben der Geschichte angehören, welche durch eine ausgezeichnete Eigenthümlichkeit der Anlagen, oder durch eine hohe Stufe der Ausbildung irgend eines Theils der Kunst, oder durch eine besondere Richtung des Geschmacks, ihre Selbstständigkeit an den Tag gelegt, und so auf irgend eine Weise, sei es durch Hervorbringung vorzüglicher VII
Werke, oder durch Einführung einer besondern Methode, oder durch ihr ernstliches Hinstreben auf einen höheren oder untergeordneten Kunstzweck, ihr Dasein für die Kunst entweder förderlich und nützlich, oder durch eine zweckwidrige Richtung des Geschmacks nachtheilig und verderblich erwiesen haben.

Der Kunstgeschichte ist so wenig mit bloßen Namen von Künstlern, die nichts Ausgezeichnetes geleistet haben, als der Kunst mit mittelmäßigen Werken gedient. Beide sind da und schwinden, ohne eine Wirkung im Gebiete derselben zu hinterlassen. Was in der Chronik eines Landstädtchens wichtig sein mag, ist unbedeutend in der Geschichte des Landes.
VIII So können viele Professoren und Directoren in den Annalen einer Kunstakademie glänzen, ohne daß darum ihre Namen in den Annalen der Kunst genannt zu werden verdienen; und im Gegentheil hält die Geschichte es zuweilen für Pflicht, den einzelnen von seinen Zeitgenossen verkannten Künstler der Nachwelt mit Achtung zu nennen, und ganze Kunstakademien mit Stillschweigen zu übergehen, wenn sie findet, daß diese, mit allem Prunk und Pomp ihrer kostspieligen Treibhausanstalten, doch die Kunst um nichts gefördert haben; jener hingegen in seiner Dunkelheit durch redliches Streben seinen Künstlerberuf in wenigen aber schätzbaren Arbeiten auf eine würdige Weise beurkundet hat. Ja, es ist um so gerechter, daß die Geschichte das Andenken solcher, in ungünstigen Zeitaltern
IX und unter niederdrückenden Schicksalen mühsam und muthig emporstrebender Künstler ehre, da das oft der einzige Lohn ist, der ihnen zu Theil wird; und da ihr Beispiel ähnlich gesinnten Jünglingen, denen es mit der Kunst heiliger Ernst ist, die aber unter gleichem Drucke widriger Verhältnisse ringen, Trost und Muth einflößt, dem Schicksale festes Ausharren entgegen zu setzen.

Der echte Kunsttrieb offenbart sich besonders auffallend, wo ungünstige Umstände sich seiner Entwickelung widersetzen, und er glänzt da um so heller empor, wo alles sich vereint ihn auszulöschen. So sehen wir zuweilen im kunstlosen unfreundlichen Norden, fern von Allem, was fähig wäre den schlummernden Trieb zu wecken und zu nähren, ein großes
X Talent hervorgehen, und von allen Hülfsmitteln entblößt sich aus sich selbst entwickeln. Einmal zum Bewußtsein erwacht, strebt es aus innerer Nothwendigkeit seiner einzigen Bestimmung nach; Widerwärtigkeiten können es aufhalten, Hindernisse können sein Streben lange, ja für immer, vereiteln; die geistige Kraft kann im Kampfe mit der physischen Uebermacht des Schicksals erliegen, aber den ingeborenen Trieb kann diese nur mit dem Leben vertilgen. Mehr als Ein von der Natur hochbegünstigter,

aber vom Schicksale befeindeter Kunstgeist ist so ein Märtyrer seines Triebes geworden. Oft aber ermüdet auch ein ausharrendes festes Streben die Tücken des Geschicks, und vielversucht im langen hartnäckigen Kampfe dringt endlich der siegreiche Genius, wenn gleich später, nur um so reifer und geläuterter, zum Ziele; ein erhebendes Schauspiel für den Beob- XI
achter, und für den Künstler eine Quelle des höchsten und edelsten Selbstgenusses!

Den Anblick eines solchen Kampfes mit allen Widerwärtigkeiten eines feindseligen, aber durch beharrliche Ausdauer endlich bezwungenen Schicksales gewährt das vorliegende Leben eines Künstlers, den die Natur mit ihrer schönsten Gabe, mit einer schöpferischen Bildkraft reichlich ausgestattet, und mit einem muthigen Geiste beseelt hatte, den aber, am glücklich erreichten Ziele, ein früher Tod der Kunst entriß, als er sich endlich tüchtig fühlte, reife, einer längeren Dauer würdige Früchte seines Strebens auf ihren Altar niederzulegen.

In dieser Hinsicht besonders schien dem Verfasser das Kunstleben des verstorbenen Carstens eine ausführliche Darstellung zu verdienen. Denn XII
hat gleich dieser Künstler nur wenige ausgeführte Arbeiten liefern können, die hier und dort in den Händen einiger Liebhaber zerstreut sind; hat er gleich nicht Gelegenheit gehabt, durch öffentliche Denkmäler seiner Kunst die Spur seines Daseins bei der Nachwelt zu erhalten, und dadurch nach seinem Tode ehrenvoll in die Reihe der großen Künstler einzutreten, denen er am Geiste so nahe verwandt war: so ist doch eine Anzahl von Darstellungen in mehr und weniger ausgeführten Zeichnungen von ihm übrig, und jetzt an einem öffentlichen, dem Kenner und Künstler zugänglichen Orte aufbewahrt, welche beweisen, daß sehr wenige Künstler die Bahn der großen Meister des XVI. Jahrhunderts mit so viel Glück und Geist wieder betreten haben, als Carstens, und daß er deshalb für unser Zeitalter eine XIII
sehr merkwürdige, wenngleich nur von wenigen bemerkte, und von noch wenigeren nach Verdienst gekannte, Erscheinung war.

Das aber, was den Verfasser vornemlich zu dem Entschlusse bestimmte, das Leben dieses Künstlers zu schreiben, war sein mehrjähriges vertrautes Zusammenleben mit demselben, während deß er Gelegenheit hatte, den eigenthümlichen Genius des Künstlers, die Art und das Fort-

schreiten seiner Bildung, so wie das Verfahren desselben beim Hervorbringen seiner Werke, nebst dessen Gedanken und Ansichten von der Kunst, genau kennen zu lernen. Und da er jenen Vorsatz schon bei des Künstlers Lebezeit faßte, als er mit trauriger Gewißheit das Ende desselben herannahen
XIV sah, so konnte er noch zu rechter Zeit und zum Theil aus dessen eigenem Munde, die Nachrichten sammeln, deren er bedurfte, um ihm auf dem Gebiete unserer im Fache der Künstlerbiographien noch nicht sehr angebaueten Kunstliteratur dieses kleine Denkmal der Freundschaft zu errichten, dessen frühere Ausführung mehrere Umstände bisher verhinderten. Indem der Verfasser dabei auf einer Seite, aus Achtung für die Wahrheit und für seinen Freund, der auch im Leben nie mehr scheinen wollte, als er wirklich war, es sich zur Pflicht machte, strenge darauf zu achten, daß das Gefühl der Freundschaft die Wahrheit seiner Darstellung nur belebe, nicht verschönernd entstelle, so mußte er doch auf der anderen Seite, um
XV gegen den Freund nicht ungerecht zu sein, dessen unermüdetes redliches Streben nach dem Hohen und Würdigen seiner Kunst, und dessen reine uneigennützige Kunstliebe er kannte, auch diese Tugenden bei der Schätzung seines Verdienstes, so wie bei der Angabe seiner Mängel die widerwärtigen Umstände, mit denen der Künstler lebenslang zu ringen hatte, mit in Anschlag bringen. Durchgängig aber war sein Augenmerk vorzüglich auf den Gang der Entwickelung und Bildung desselben gerichtet, denn es war ihm keineswegs darum zu thun, eine Lobschrift in der gewöhnlichen Form der Elogien auf seinen Freund zu schreiben, sondern ein treues Charakterbild von dem Kunstleben desselben darzustellen.

Wir besitzen der Lebensbeschreibungen von den merkwürdigen Künstlern
XVI aller Nationen so viele; aber unter denselben giebt es nur höchst wenige, welche den ästhetischen und artistischen Charakter des Künstlers, wie er sich allmählich entwickelt und zu seiner Individualität ausgebildet hat, befriedigend darlegen. Wahrscheinlich kommt dieses daher, daß die meisten dieser Lebensbeschreiber, wenn sie auch der Arbeit sonst gewachsen waren, doch höchst selten eine so lange und innige Bekanntschaft mit ihrem Gegenstande unterhalten haben, daß sie im Stande gewesen wären, denselben auf den verschiedenen Stufen seines Bildungsganges zu verfolgen. Größten-

theils trugen sie ihre Lebensbeschreibungen aus mitgetheilten Nachrichten Anderer zusammen, oder mußten sich mit einzelnen unvollständigen Angaben und halbwahren Sagen begnügen. Der Verfasser hatte jenen Vortheil; und wenn vielleicht seine Darstellung in dem, was er für das XVII
Wesentliche einer solchen Arbeit hält, einige Vorzüge vor manchen anderen Lebensbeschreibungen dieser Art hat, so verdankt sie dieselben der genaueren persönlichen Bekanntschaft mit dem Künstler.

Den Theil der Lebensbeschreibung, wo Carstens die Geschichte seiner früheren Bildung bis auf seine Rückkehr von der ersten Wanderung nach Italien in eigener Person erzählt, hat der Verfasser unmittelbar nach der mündlichen Erzählung desselben und so viel als möglich mit dessen eigenen Ausdrücken niedergeschrieben. Es schien ihm, daß diese Nachrichten über seine frühere Bildung, die so manches enthalten, das der Künstler nur an sich selbst wahrnehmen konnte, sich auch besser aus dem Munde XVIII
desselben anhören würden, als aus der vermittelnden Erzählung eines Dritten.

Daß der Verfasser die Mißhelligkeit zwischen dem Künstler und dem damaligen Curator der Berliner Kunstakademie, Freiherrn von Heinitz, welche sich mit Niederlegung der von Carstens bei jener Akademie bekleideten Lehrstelle, und dem Verlust seiner in Rom drei Jahre hindurch genossenen Pension endigte, hier ausführlich nebst den in des Künstlers Nachlaß darüber vorgefundenen Documenten mitgetheilt hat, bedarf hoffentlich jetzt, da beide Theile todt sind, folglich alle persönlichen Rücksichten wegfallen, keiner Entschuldigung; auch wüßte der Verfasser in der That nicht, bei wem er sich deßhalb zu entschuldigen hätte. Und in dem, was bei der Erzählung jenes Zwistes über denselben gesagt worden, glaubt er XIX
den Gesichtspunkt, aus welchem diese Sache zu beurtheilen ist, richtig angegeben zu haben.

Es giebt in den Einrichtungen unserer gesellschaftlichen und politischen Verfassungen der unvereinbaren Gegensätze so manche, wo nur ein Riß durch das Mißverhältniß zwischen Natur und bürgerlicher Verfassung, oder zwischen innerer Nothwendigkeit und äußerer Willkür, den Streit derselben schlichten kann. Mußte nicht, um hier nur eines nahe liegenden merkwürdigen Beispieles zu gedenken, auch unser Schiller sein Dichterleben,

das ihm unsterblichen Ruhm und unserer Literatur einen höheren Glanz gab, erst durch eine gewaltsame Zerreißung der Bande, die ihn an sein Vaterland und an einen Fürsten knüpften, der sogar unter die kunst-
XX liebenden gezählt wird, erringen? In den wohlgeordneten Planetensystemen unserer Staaten, wo alles sich in strenger Rangordnung und weiser Oekonomie mechanisch um den Mittelpunkt der höchsten Gewalt drehet, blieb dem Kunstgenius keine eigene Bahn für seinen freien Kometenflug offen; und da die Künste selbst keinen wesentlichen Bestandtheil unserer bürgerlichen Verfassung ausmachen, da weder Kirche noch Staat ihrer mehr zu höheren Zwecken bedürfen, so werden sie in derselben auch, etwa wie die Kinder Israels ohne Bürgerrecht, blos geduldet; oder da, wo man ihnen einen besonderen Schutz angedeihen lassen wollte, in den Ghetto einer Akademie zusammengepfercht, wo man sie nöthigt, in das Getriebe der Staatsmaschine mechanisch mit einzugreifen, und dem Staate
XXI nützliche Handwerker zu erziehen. Darf man sich da wundern, wenn ein Künstler von origineller Kraft, der sich einer höheren Bestimmung und der Würde seiner Kunst bewußt ist, die akademische Stallfütterung ungenießbar und ungedeihlich findet, und von der frischen duftenden Weide auf Ausoniens immer grünenden Fluren nicht wieder in den dumpfigen Pferch zurückkehren will? Kann man es dem Sänger des Waldes verargen, daß er im kehrenden Frühlinge dem Käfig entflieht, wo er einen traurigen Winter hindurch seines Gesanges wegen gefüttert wurde?

Das zur schönen Kunst geborene Genie ist unmittelbarer und enger mit der Natur verbunden, als der gewöhnliche, zum Staatsbürger und getreuen Unterthan bestimmte, und zu mannigfaltigen Zwecken der Gesell-
XXII schaft brauchbare Mensch. Mit dem entschiedenen Talente, das sie ihm gab, hat er zugleich von ihr den ausschließenden Beruf empfangen, auf eine bestimmte Weise für ein höheres Bedürfniß der Menschheit zu wirken, das der Staat nicht besorgen kann, weil er warten muß, bis die Natur die dazu fähigen Geister hervorbringt, das er aber befördern oder hindern kann, je nachdem er das Wirken solcher genialischen Kräfte in der Gesellschaft begünstigt oder beschränkt. Die erste Bedingung ihrer freien Wirksamkeit aber ist die, daß man den echten Künstler von jedem Zwange conventioneller Verhältnisse, die nicht allgemeine Verhältnisse der Humanität,

der Sittlichkeit und des Rechts sind, enthebe; denn Freiheit ist das Element des Genius. Eine zweite Bedingung ist, daß man weder den Künstler noch die Kunst als Eigenthum eines besonderen Staates, sondern XXIII
als der ganzen Menschheit angehörend betrachte. Die Musen lassen sich nur durch freie Gunst gewinnen, und wählen ihren Aufenthalt da am liebsten, wo sie ihr göttliches Geschäft, den Menschen menschlich zu bilden, zwanglos und ungestört üben können; und nur durch diese billige und gerechte Achtung für den höheren Naturadel des Genius lassen sich jene Wechselfälle vermeiden, wo der Künstler sich gezwungen sieht, entweder seinen Beruf zur Kunst der bürgerlichen Existenz, oder diese jenem aufzuopfern; ein Kampf, in welchem gewöhnlich beide zu Grunde gehen.

Wenn man hingegen den von der Natur entschieden ausgezeichneten Kunstgeist, ohne Rücksicht auf seine Anlage, wie jeden andern gewöhnlichen Menschen behandeln will, für den die mit jener so oft im Widerspruch XXIV
stehenden subordinirenden Zwangsformen der bürgerlichen Verfassung sehr passend sein können, so werden jene Wechselfälle sich so oft erneuern, als die Natur ein großes Talent hervorbringt, das im Drange dieses Widerstreits Muth und Kraft genug hat, seine Fesseln zu zerbrechen. Und während der Staat in künstlichen, mit großen Kosten unterhaltenen Anstalten vergebens große Künstler zu erziehen bemüht ist, wird er die verlieren oder kümmerlich zu Grunde gehen lassen, die es allein werden konnten.

Wenn es überhaupt möglich ist, daß künstliche Bildungsanstalten den Künsten da aufhelfen und gute Künstler ziehen können, wo kein höherer gesellschaftlicher Zweck ihr Bedürfniß fühlbar macht, wo kein allgemeines XXV
und freies Streben schlummernde Talente aufregt und den Wetteifer weckt, so ist es allein mit dem liberalen Grundsatze völliger Uneigennützigkeit, und gänzlicher Verbannung aller kleinlichen selbstischen Zwecke eines ausschließenden Gebrauches, und baarer Vortheile für den Staat, möglich. Der Nutzen, den die Künste leisten, ist höherer Art; wer sie niederen Zwecken dienstbar machen will, hascht ewig nur ihren Schatten. Selbst den höchsten Zwecken der Gesellschaft, zu deren Beförderung sie am liebsten wirksam sind, der Volksreligion und der öffentlichen und häuslichen Verschönerung des Lebens, wollen sie nur mit Freiheit dienen. Der

Künstler kann nur als unabhängiger Weltbürger, die Kunst nur als
XXVI Gemeingut der Menschheit in Staaten gedeihen; aber um sie aus dieser Ansicht auch nur richtig betrachten, geschweige zweckmäßig behandeln zu können, muß zuvor das höhere Bedürfniß und der Sinn dafür erst noch entwickelt werden.

Noch in anderer Hinsicht möchte diese Lebensbeschreibung der Beherzigung junger Künstler zu empfehlen sein, nämlich in Hinsicht auf die Methode des Studirens. Dieses ist fast durchgängig auf zweckwidrige Nachahmung gerichtet. Die schönsten Jahre des Jünglingsalters werden mit geistlosem Copiren verschwendet, wodurch die Selbstständigkeit des Talents vielmehr unterdrückt als geübt, und blos das Handwerk der Kunst gefördert wird. Diese bequeme Art, mit leerem Kopfe Künstler zu werden, begünstigen vornehmlich große Kunstsammlungen und Gallerien.
XXVII Wie im Leben großer Reichthum und zu viel Bequemlichkeit der Geistesbildung eher schädlich als nützlich zu sein pflegen, so findet vielleicht ein Gleiches auch in der Kunst statt. Nichts muß dem jungen Künstler so wünschenswerth sein, als die Gelegenheit, Meisterwerke seiner Kunst zu sehen und zu studiren; und nichts ist fähiger ihn zur Ueberwindung jeder Schwierigkeit und zum Streben nach einem hohen Ziele zu begeistern. Aber der in großen Kunstsammlungen zusammengehäufte Reichthum vortrefflicher Meisterwerke aller Arten und aller Schulen, scheint in der Länge eine entgegengesetzte Wirkung zu haben, und das eigene Emporstreben eines jugendlichen Talents, nicht durch Mangel an Nahrung, sondern durch Ueberfüllung, vielmehr zu unterdrücken, als zu begünstigen.
XXVIII Der stete Anblick derselben, und die Leichtigkeit sich ihn zu verschaffen, schwächt den belebenden Enthusiasmus; und das Gefühl des Unvermögens, etwas so Treffliches hervorzubringen, löst ihn in den Reiz zum Copiren auf, der sich mit der täuschenden Hoffnung nährt, auf diesem Wege dereinst zur Hervorbringung ähnlicher Meisterwerke zu gelangen. So gehen dann die schönsten Jahre des Jünglingsalters mit Copiren verloren; Hand und Auge werden geübt, aber der Kopf bleibt leer oder ist blos mit Reminiscenzen aus Kunstwerken angefüllt, aus denen nie etwas Selbstständiges und Eigenes entstehen kann. So geht schon frühe, ehe noch das Vermögen der Empfindung sich entwickeln konnte, manches Talent, das

fähig gewesen wäre, seinen eigenen Weg zu gehen, unter dem großen Haufen
der Nachahmer verloren, und wird, besonders wenn auch die geistige Bil- XXIX
dung vernachlässigt bleibt, wenig mehr als eine Copirmaschine, oder ein
sklavischer Nachtreter der Fußtapfen eines Andern. [1])

Die vorliegende Lebensbeschreibung stellt dagegen das Beispiel eines
Künstlers auf, der, alle Nachahmung fliehend, frühe den Weg eigener
Erfindung betrat, auf welchem er nicht nur eine hohe Stufe künstlerischer
Bildung erreichte, sondern auch seine Selbständigkeit von aller fremden
Manier frei erhielt, und blos durch betrachtendes Studium der besten
Muster alter und neuer Kunst, sich einen eigenen und musterhaften Styl
schuf. Ist nun auch ein solches Verfahren nicht geradehin jedem jungen
Künstler zu empfehlen, da nicht jedes Kunsttalent mit dem hohen Grade
schöpferischer Kraft von der Natur ausgerüstet ist, den diese Art zu XXX
studiren voraussetzt: so ist doch ein so auffallendes Beispiel durchgängig
selbständiger Bildung geeignet, in jungen Künstlern, die von dem herr-
schenden Beispiele der Nachahmung so leicht hingerissen werden, das Gefühl
der Selbständigkeit zu wecken, und sie gegen das geistlose, die Selbst-
thätigkeit so leicht einschläfernde Copiren, mißtrauisch zu machen. Rafaels
Gemälde in den Stanzen des Vatikan sind, seit das Copiren derselben
wieder zur Mode geworden ist, immer mit Gerüsten copirender Künstler
so umlagert, daß man selten zum freien Anblick der vorzüglichsten, der
Athenischen Schule, der Disputa, des Heliodor, des Burgbrandes, gelangen
kann. Viele Portefeuilles voll Studien und Copien nach Rafael werden
seitdem in den Werkstätten der Künstler diesseits und jenseits der Alpen XXXI
gefunden, aber in ihren Arbeiten wird höchst selten eine Spur von
Rafaels Geist erblickt; desto häufiger findet man die Manier der neueren
französischen Schule, die sich durch Uebertreibung, oder der akademischen
Schulen, die sich durch Charakterlosigkeit auszeichnet, in denselben
herrschend.

Carstens lebte nicht lange genug, um seine selbsterworbene höhere
Bildung auch für Andere durch seine Werke fruchtbar zu machen. Möchte
wenigstens die Darstellung seines Lebens für diesen Zweck nicht ganz ver-
loren sein; möchte sie in manchem jungen Künstler den Begriff von der
Würde seiner Bestimmung erhöhen, und ihn zu dem Entschlusse begeistern,

XXXII welcher edlen, von der Würde ihres Berufs durchdrungenen Gemüthern so natürlich ist, zu dem Entschlusse, ohne Rücksicht auf den frivolen Geist des Zeitalters und den Beifall der unverständigen Menge, nur nach wahrer Vortrefflichkeit zu streben, die allein, wie die Werke der alten Künstler, in jedem Wechsel des Modegeschmacks den Beifall der Kenner behauptet. [2])

Weimar, im Februar 1806.

Asmus Jakob Carstens wurde im Jahre 1754 am 10. Mai zu Sanct Görgen, einem Dorfe nahe bei Schleswig, wo sein Vater Müller war, geboren. Er war der älteste von drei Brüdern, von denen der zweite in der Folge das Handwerk des Vaters erlernte, und der jüngste, Namens Friedrich, sich gleichfalls der Kunst widmete.[3]) Seine Mutter war die Tochter eines Advokaten in Schleswig, und hatte in ihrer Jugend eine vorzügliche Erziehung erhalten, welche sie in den Stand setzte, auch ihre Kinder besser zu erziehen, als unter Dorfbewohnern dieses Standes zu geschehen pflegt. Ihr Vater selbst hatte sie in mancherlei wissenschaftlichen Kenntnissen und in der lateinischen Sprache unterwiesen; auch zeichnete, malte und stickte sie artig; und obwohl die Geschäfte des Hauswesens ihr nur selten, und späterhin gar nicht mehr erlaubten, sich mit dergleichen Dingen zu beschäftigen, so weckte sie doch die Neigung dazu 2
zeitig in ihren Kindern; und seinem eigenen Geständnisse nach verdankte auch unser Asmus diesen frühen Anregungen, daß der Trieb zur Kunst sich schon im zarten Alter bei ihm äußerte. Sie war dabei eine höchst rechtliche Frau von religiöser Gesinnung und sanfter duldsamer Gemüthsart, aber von schwächlicher Gesundheit; und mit den Anlagen zum Guten und Schönen, die eine so vorzügliche Mutter, deren Andenken dem Sohne stets theuer war, in seine Brust gelegt hatte, empfing er leider auch von ihr den Keim des verzehrenden Brustübels, welchem sie selbst zeitig erlag, an dem unser Carstens zeitlebens litt und siechte, und das sowohl ihn als seinen jüngsten Bruder, beide fast zu gleicher Zeit, in der Mitte des Lebens dahin raffte.

Asmus ging bis in sein neuntes Jahr, wo sein Vater starb, in die Schule des Dorfes. Nach dem Tode desselben, wo der Mutter die Sorge für die Erziehung der Kinder allein überlassen blieb, ward er in die Stadtschule zu

Schleswig geschickt, das nur eine halbe Stunde entfernt lag, die der Knabe
3 jeden Morgen hin, und jeden Abend zurück ging. Mittags sollte er bei einem Verwandten in der Stadt speisen; aber da verleidete ihm das laute Beten am Tische, an das er zu Hause nicht gewöhnt war, und dem er sich mit den Kindern des Verwandten unterwerfen mußte, diese Kostgängerei so sehr, daß er seine Mutter bat, ihm täglich für den Mittag sein Essen mitzugeben, welches gewöhnlich nur aus Butterbrod und Obst bestand, das er dann meistens in der nahen offenen Domkirche verzehrte. Bald ward diese während der freien Mittagsstunden sein Lieblingsaufenthalt, denn er fand in ihr Gegenstände, die seine Neigung stärker anzogen, als alle Vergnügungen und Spiele der Jugend.

Auf seinem Dorfe hatte der junge Asmus kaum Gelegenheit gehabt, einen schlechten Kupferstich, geschweige ein Gemälde oder Bildwerk zu sehen. Die Holzschnitte seiner Schulbücher, die Zeichnungen und gemalten Blumen seiner Mutter, waren die erste Nahrung des Kunsttriebes, der seit seinem sechsten Jahre, wo er zu schreiben anfing, sich thätig in ihm regte. Er versuchte schon damals, alles was ihm vorkam nachzuahmen, und fand
4 mehr Vergnügen daran, einen Hund oder Ochsen auf der Straße, oder die Holzschnitte in seinem Katechismus nachzuzeichnen, als die Züge und Buchstaben seiner Vorschriften.

Diese ersten kindischen Bestrebungen des erwachten Kunsttriebes erhielten nun, seit er den Dom in Schleswig betreten hatte, eine bessere Nahrung und höhere Richtung. Dort empfing er die ersten mächtigen Eindrücke der Kunst, welche sehr stark gewesen sein müssen, da er sich ihrer mit allen Nebenumständen, nach mehr als dreißig Jahren, noch sehr lebhaft erinnerte. Dort auch entstand zuerst in ihm der Vorsatz, dereinst ein Maler zu werden.

Unter andern unbedeutenden Schildereien und Schnitzwerken sind verschiedene Gemälde von Jurian Ovens, einem der besten Schüler Rembrands, der sich um das Jahr 1675 im Holsteinischen aufhielt und dort mehrere Gemälde verfertigte, die vorzüglichste Zierde jenes Domes. [4]) Diese Gemälde vornehmlich zogen den Sinn des damals elf- bis zwölfjährigen Knaben so an, daß er ihrem Anblick jedes andere Vergnügen nachsetzte.
5 Während seine Schulkameraden Mittags nach dem Unterricht auf dem

Kirchhofe spielten und den Ball schlugen, schlich Asmus mit seinem kärglichen Mittagsmahle in den Dom, verzehrte es dort in der Stille, und kletterte über Stühle und Bänke hinweg, um die wundersamen Gemälde in der Nähe zu schauen. Da vergaß er dann Alles um sich her; ein heißer Wunsch, auch einmal so etwas machen zu können, erfüllte ihn; und oft stieg dieses Verlangen zur Inbrunst. Die religiösen Gefühle, die seine Mutter früh in seinem Herzen gepflegt hatte, erwachten dann: Thränen drangen ihm ins Auge, und er betete mit inniger Sehnsucht, Gott möchte ihm die Gnade verleihen, und ihn dahin gelangen lassen, daß er auch einst zu seiner Ehre so herrliche Bilder malen könnte. So mächtig äußerte sich der Enthusiasmus für die Kunst, welcher das Gemüth des Künstlers lebenslang durchglühte und zum rastlosen Streben begeisterte, schon in seinem Knabenalter. Er setzte dabei seine kindischen Uebungen immer fleißiger fort und zeichnete alle Gegenstände, am liebsten Gesichter und Gestalten, die ihm vorkamen, nicht ohne Aehnlichkeit nach. Mit Farben zu malen war noch ein Geheimniß für ihn. Als die Mutter die immer wachsende Neigung des Knaben zur Kunst bemerkte, lehrte sie ihm 6
das Wenige, das sie selbst vom Malen wußte, suchte ihm ihre Farbenmuscheln und Pinsel hervor, und schenkte ihm dazu ein Büchlein, das allerlei Vorschriften zum Farbenmischen und Miniaturmalen enthielt. Welche neue Reizungen für seinen Trieb! Alle Leute, die ihm nahe kamen, mußten ihm sitzen, und meistens gelangen seine rohen Nachahmungen so kenntlich, daß er bald unter den einfältigen Leuten im Dorfe, die dergleichen niemals gesehen hatten, nicht geringes Aufsehen mit seiner kindischen Kunst erregte.

In der Schule stand es dafür desto schlechter mit seinem Ruhme. Hier zeichnete er sich weder durch Fähigkeit zum Lernen, noch durch Fleiß aus. Sein Geist war gewöhnlich abwesend, entweder im Dom bei Jurian Ovens Gemälden, oder zu Hause bei seinen Farbenmuscheln. Bücher reizten ihn nur der Kupferstiche wegen. Er lernte nie rechnen und der Rechenmeister fand öfter Gesichter und Figuren, als Zahlen auf seiner Tafel. Eben so wenig wollten Latein und Griechisch, zu dessen Erlernung er in den letzten Jahren hinaufrückte, in seinen Kopf. Er wußte unter den Lernenden immer am wenigsten, und weder Scheltworte noch Dro- 7

hungen vermochten ihn aus dieser anscheinenden Geistesdumpfheit aufzurütteln; so daß die Lehrer ihn für einen erzdummen Jungen hielten. Aber auch das schien ihn wenig zu kümmern; und als er einst, wo der Lehrer ihm prophezeite, daß in seinem Leben nichts aus ihm werden würde, das naive Bekenntniß that, daß er besser als alle Schulknaben lernen wollte, wenn man (ihm) im Zeichnen und Malen Unterricht gebe, und der Lehrer ihm dasselbe mit einer derben Ohrfeige vergalt, da bekam er einen völligen Abscheu vor der losen Schulspeise, und lernte noch weniger als vorhin. In der That verließ Carstens mit sechszehn Jahren die Schule so unwissend, daß er in der Folge wenig oder nichts von dem dort Gelernten zu vergessen hatte.

Schon frühe hatte Carstens den Entschluß gefaßt, ein Maler zu werden, und die Mutter, welche von seinen Anlagen dazu täglich neue Beweise sah, willigte gern in sein Verlangen, zu einem Portraitmaler in die Lehre zu gehen. Eigentlich war seine Neigung, ohne daß er es selbst
8 wußte, auf die Geschichtmalerei gerichtet, denn er wollte solche Bilder, wie die von Ovens, malen lernen, und glaubte, wenn man nur die Menschen recht ähnlich abmalen könne, so könne man auch solche Bilder machen. Man trat deshalb mit einem der Zeit in Schleswig seßhaften sogenannten Kunstmaler, Namens Gewe, der ein wohlhabender, statischer Mann war, viel Arbeit hatte, alles malte, und Lehrjungen und Gesellen hielt, in Unterhandlung. Da aber dieser wohlbestallte Kunstmaler sieben Lehrjahre, und für jedes hundert Thaler Lehrgeld, bei des Lehrlings eigener Kleidung und Beköstigung, zur Bedingung setzte, so zerschlug sich der Handel als zu kostspielig; denn das kleine Erbgut unseres Carstens würde auf diese Weise großentheils während der Lehrjahre darauf gegangen sein.

Auf einiger Freunde Gutachten ward nun beschlossen, bei dem Rath Tischbein in Cassel anzufragen, welcher der Zeit für einen der berühmtesten Maler in Deutschland galt, und dem Briefe an ihm ward eines der besten Miniatur-Bildnisse des jungen Carstens beigeschlossen. Tischbein setzte gleichfalls sieben Lehrjahre, jedoch ohne Lehrgeld, zur Bedingung; dafür
9 aber machte er zugleich eine andere Forderung, die der Mutter sowohl als dem Sohne zu erniedrigend schien, als daß sie sich hätten entschließen können, dieselbe einzugehen. Der Lehrling nämlich sollte, während der

ersten drei Lehrjahre, zugleich die Stelle eines Bedienten vertreten, und hinter der Kutsche stehen, wenn der Herr Rath ausführe. Carstens würde sich vielleicht dazu verstanden haben, im Hause die Arbeiten eines Bedienten zu verrichten; aber zu dem Kutschendienste konnte er sein Ehrgefühl nicht überwinden, so groß auch sein Wunsch war, der Schüler eines so berühmten Meisters zu werden. [5]) Also zerschlug sich auch diese Unterhandlung, und da man sogleich keinen andern Maler wußte, an den man sich hätte wenden können, so verlief ein Jahr, ohne daß für des Jünglings Unterkommen eine neue Entschließung gefaßt wurde. In dieser Zeit starb seine Mutter: ein um so schmerzlicherer Verlust für ihn, da dies Ereigniß zugleich auch seinem Schicksale eine ganz andere, seiner Neigung widerwärtige, Richtung gab. Die Mühle sammt der ganzen Verlassenschaft der Aeltern wurde verkauft, und den Kindern, die das väterliche Haus verlassen mußten, wurden Vormünder gesetzt.

Wie sehr auch der junge Carstens nun in seine Vormünder drang, 10
ihn, dem Willen seiner Mutter gemäß, zu irgend einem Maler zu bringen, so konnte er sie doch nicht dazu bewegen. Sie wollten nicht zugeben, daß ihr Mündel sich einer nach ihrer Meinung so unnützen und brodlosen Kunst widme. Er sollte, ihrer Ansicht nach, entweder studiren, oder sich der Handelschaft widmen, oder ein Handwerk lernen. Als er endlich sah, daß alles Bitten umsonst, alle Hoffnung zu seinem Zwecke zu gelangen verloren war, so griff er in der Verzweiflung zu dem, was er für das Erträglichere hielt; er entschied sich für den Handel, so schmerzlich ihm auch der Gedanke war, der Kunst, die er über alles liebte, auf immer Lebewohl sagen zu müssen.

Carstens kam nun in seinem siebzehnten Jahre nach Eckernförde zu einem Weinhändler Namens Bruyn in die Lehre. Obwohl er nur von zartem Körperbau und schwächlicher Gesundheit war, so schickte er sich doch mit unverdrossenem Muthe in seine neue Lage, und verrichtete auch die schwersten Arbeiten im Weinkeller nach seinen Kräften. [6]) Er hatte, indem er sich seinem Schicksale unterwarf, wirklich den Entschluß gefaßt, seine 11
Neigung zur Kunst zu unterdrücken, und sich ganz den Pflichten seines neuen Berufs zu widmen. Aber diese Täuschung dauerte nicht lange. Ein unwiderstehlicher Hang zog ihn wieder stärker als je zu ihr zurück,

sobald er in seiner neuen Lage die Möglichkeit sah, diesen Grundtrieb seiner Seele zu befriedigen. Er fing insgeheim und mit großem Eifer seine Uebungen im Zeichnen und Malen wieder an, und geizte mit jeder Freistunde, die ihm am Abend nach vollbrachter Arbeit, und an Sonn- und Feiertagen, vergönnt war, oder die er dem Schlafe raubte. Glücklicher Weise sah ihm sein Lehrherr diese Beschäftigung in seinen Erholungsstunden nach, weil er den Lehrling dadurch vor andern schädlichen Neigungen gesichert glaubte. Carstens machte bald nähere Bekanntschaft mit einem jungen Staffirmaler, den er schon früher in Schleswig kennen gelernt hatte, und erhielt von demselben einige Anleitung mit Oelfarben umzugehen. Sein erster Versuch, den er im Oelmalen machte, war die Copie eines Minervenkopfes in natürlicher Größe von Giuseppe d'Arpino, den ein Einwohner jenes Städtchens aus Italien mitgebracht hatte. Dieser Kopf,
12 und ein Gemälde von Abraham Diepenbeck, einer der besten Schüler des Rubens, welches schlafende Nymphen und einen sie belauschenden Satyr vorstellte, sind nach unsers Künstlers eigener Aussage alles gewesen, was er je von Gemälden copirt hat. Mit so wenigen Hülfsmitteln, und in einer so gebundenen Lage konnte er freilich keine großen Fortschritte machen; indessen dienten sie wenigstens seinen Kunsttrieb zu beschäftigen, dessen höhere Bedürfnisse ihm damals selbst noch unbekannt waren.

Die Bildnisse unseres Carstens gelangen allmälig immer ähnlicher und besser; er malte seinen Lehrherrn und verschiedene Verwandten desselben, wodurch er seiner Kunst endlich auch die Gewogenheit der Hausfrau erwarb, die ihm „Krökers wohlanführenden Staffirmaler" zum Geschenk verehrte. Dieses Buch war damals ein Schatz für ihn, aus dem er, in der großen Unwissenheit, worin er sich noch befand, manches neue Licht für seinen Kunsttrieb schöpfte. So waren etwa drei Jahre seiner Lehrzeit verflossen, als Carstens in Handelsgeschäften nach Kiel geschickt wurde; und da ihm sein Kröker jetzt kein Genüge mehr leistete, so ging er in den
13 dortigen Buchladen, um irgend ein anderes Malerbuch zu kaufen. Er fand da „Webbs Untersuchungen des Schönen in der Malerei". Dieses Buch schloß ihm, dem bis dahin die höheren Regionen der Kunst noch ganz fremd geblieben waren, eine neue Welt auf. Er las darin Dinge, von denen er nie etwas geahnet hatte, bekam eine Menge neuer Begriffe

und Ansichten über die Kunst, lernte die Namen der größten älteren und neueren Maler, eines Michelangelo, Rafael, Correggio, Carracci, Guido u. a. kennen, und war mehrere Wochen lang wie in einem Taumel von allen den neuen, großen und wunderbaren Vorstellungen, die dieses Buch in ihm geweckt hatte. Seine erhitzte Phantasie träumte Tag und Nacht von den herrlichen Kunstwerken, die er darin beschrieben fand, und von denen er sich doch keine Vorstellung machen konnte. Er las das Buch öfter durch, bis ihm klar ward, was er Anfangs noch nicht verstanden hatte. Hier bekam er denn auch zuerst einen deutlichen Begriff von der Historienmalerei, die er von nun an als das Höchste und Bewundernswürdigste ansah, wozu je ein Künstler gelangen könne. Er brannte vor Begierde, ein Werk jener großen Meister zu sehen, deren bloßer Namen ihn mit 14
einer unbegränzten Ehrfurcht erfüllte, und die seinen bisher so hoch geachteten Jurian Ovens, von dem in jenem Werke nicht einmal die Rede war, auf einmal in Schatten stellten; aber dieser Wunsch blieb für jetzt noch unbefriedigt. Indeß belebte das Lesen des Webbischen Werkes seinen Trieb zur Kunst immer stärker, und gab ihm einen so hohen und würdigen Begriff von derselben, daß ihm dagegen alles Andere unbedeutend und niedrig erschien. Aber diese Entzückungen setzten ihn zugleich in einen qualvollen Zustand. Er fühlte nun zum ersten Male lebhaft die Unmöglichkeit ein Kaufmann zu werden, und die innige Ueberzeugung von seiner natürlichen und einzigen Bestimmung zur Kunst; und doch sah er kein Mittel, sich aus den Verhältnissen loszureißen, die ihn fesselten, und ihm mit jedem Tage unerträglicher wurden. Er wußte nicht, was er beginnen sollte, er lebte in peinlicher Unruhe, und weinte oft insgeheim Thränen des Unmuths über sein widerwärtiges Geschick. [7])

Die fünf Lehrjahre verliefen endlich, und Carstens sollte nun noch, dem Vertrage gemäß, seinem Lehrherrn zwei Jahre als Küper dienen. 15
Um diese Zeit ward er mit einem Advocaten des Orts bekannt, der ihn schon aus dem Rufe eines geschickten Conterfeiers kannte, den er sich im Städtchen erworben hatte. Dieser äußerte ihm seine Verwunderung, wie er bei so vieler Lust und Fähigkeit zur Malerei, sich habe zum Weinhandel entschließen können. Carstens klagte ihm darauf sein Leid, wie er dazu von seinen Vormündern sei gezwungen worden, die durchaus nicht hätten

zulassen wollen, daß er ein Maler würde, welches doch immer, und auch noch jetzt, sein sehnlichster Wunsch gewesen sei.

„Ei, — erwiederte ihm jener — wußten Sie denn nicht, daß nach den Gesetzen kein Vormund seinen Mündel mit Gewalt abhalten darf, ein ehrsames Gewerbe, was es auch sei, zu erlernen, sobald dieser einen ernstlichen Trieb dazu bezeigt? Man hat Ihnen da großes Unrecht gethan. Und was wollen Sie überhaupt bei der Handlung, wenn Sie nur wenig Vermögen haben? Da müssen Sie zeitlebens andern Leuten dienen, und kommen nie zu etwas Eigenem." —

Die Worte dieses Mannes fuhren ihm wie ein Lichtstrahl durch die
16 Seele. Er sah, daß man ihn auf eine schmähliche Art um fünf Jahre betrogen habe, und entschloß sich auf der Stelle, den Weinhandel zu verlassen und noch Künstler zu werden, wie es ihm auch ergehen möge, und obwohl er bereits zweiundzwanzig Jahre alt sei. Er wollte die Fesseln, die er zerreißen konnte, nicht mehr tragen, was es ihm auch koste, und schrieb sogleich seinen Vormündern einen Brief voll heftiger Vorwürfe und bitterer Klagen über ihr treuloses Verfahren gegen ihn, worin er zugleich erklärte, daß nun nichts in der Welt ihn länger abhalten solle, seiner unveränderlichen Neigung zu folgen; die unersetzliche Zeit, die er um ihrentwillen hätte verlieren müssen, möge dereinst ihr Gewissen brennen. Jene antworteten ihm darauf: sie hätten zu seinem Besten gerathen und gethan, was sie für Pflicht geachtet; wolle er sich nicht zum Guten bequemen, so solle er nur seinem Eigensinn nachgehen, er werde es dereinst schon bereuen.

Einen härteren Stand hatte er dann noch mit seinem Lehrherrn, dem er gleichfalls seinen Entschluß erklärte, und ihn seines Dienstes zu entlassen bat. Vergebens suchte ihn dieser durch Güte und Ernst von
17 seinem Vorhaben abzumahnen; aber Carstens beharrte und drang darauf ihn ziehen zu lassen, wozu sich jener vor Ablauf der verdungenen zwei Jahre auf keine Weise verstehen wollte. Aerger und Unmuth über diese neuen Hindernisse zogen ihm ein hitziges Fieber zu, von dem er jedoch wieder genas; und seine Besserung wurde durch des Lehrherrn Erklärung, daß er sogleich frei abziehen könne, wenn er ihm für jedes der zwei Jahre vierzig Thaler zur Entschädigung bezahle, nicht wenig beschleunigt. Carstens ging mit

Freuden diese Bedingung ein, kaufte sich mit achtzig Thalern von seiner Verbindlichkeit los, und kehrte im Sommer 1776 nach Schleswig zurück, von wo er im Herbst desselben Jahres nach Kopenhagen ging.

So war denn endlich, nach einer unglücklichen fünfjährigen Verspätung, mit Mühe der erste Schritt zum Ziele gewonnen. [8])

In Kopenhagen fand Carstens den Maler Ipsen wieder, dessen Bekanntschaft er schon früher in Schleswig gemacht hatte, wo derselbe sich bei dem vorhin genannten Kunstmaler Gewe im Oelmalen übte. Ipsen war in seinen früheren Jahren ein Seemann gewesen, hatte schon ver- 18
schiedene Reisen zur See gemacht, und gleichfalls aus überwiegendem Triebe zur Kunst jenes rauhe Gewerbe verlassen. Er machte sich in der Folge als einen geschickten Portrait- und Marinenmaler bekannt. Als Carstens nach Kopenhagen kam, war dieser Ipsen, der bereits seit einigen Jahren dort studirte, sein einziger Bekannter daselbst, und er zog zu ihm in seine Wohnung. [9])

Nun ging endlich auch der Wunsch, den Carstens so lange gehegt hatte, Werke von den großen Meistern zu sehen, die er bisher blos den Namen nach kannte, in Erfüllung. Ipsen führte ihn in die königliche Gemäldegallerie, wo der Aufseher, Ipsen's Freund, ihm auf des letzteren Empfehlung den freien Besuch der Gallerie erlaubte. So sehr aber auch die Menge trefflicher Malereien, die er dort sah, auf seinen Sinn wirkte, so bewundernswürdig und unbegreiflich die Kunst ihm darin erschien, so war ihre Wirkung doch gering gegen den mächtigen Eindruck, den die Abgüsse der alten Bildwerke in dem Antikensaale der Akademie auf ihn machten, als er diesen zuerst besuchte. — Doch wir lassen jetzt lieber den Künstler in eigener Person erzählen, was er späterhin in Rom dem Ver- 19
fasser über seinen Aufenthalt und sein Kunststudium in Kopenhagen mittheilte.

„Da — sagt er — sah ich nun das Höchste und Vortrefflichste, von dem ich so vieles gehört und gelesen hatte, womit ich so oft meine Einbildungskraft erhitzte, und wovon ich mir doch keine Vorstellung machen konnte; und wie unendlich weit übertraf es meine Erwartung! Alles was ich bisher von Kunst gesehen hatte, war mir nur als Menschenwerk erschienen, und ich dachte dabei, daß ich auch wohl dahin gelangen könne, dergleichen zu machen; aber diese Gestalten erschienen mir als höhere Wesen von einer übermenschlichen Kunst gebildet; und es fiel mir nicht ein, zu

denken, daß ich oder irgend ein anderer Mensch je dergleichen hervorzubringen vermöchte. Ich sah hier zum erstenmale den Vatikanischen Apollo, den Laokoon, den Farnesischen Herkules, den Borghesischen Fechter u. a., und ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich fast zu Thränen bewegte, durchdrang mich; es war mir, als ob das höchste Wesen, zu dem ich als Knabe im Dome zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir
20 hier wirklich erschienen, und nun mein Gebet erhört sei. Ich hätte mir keine größere Glückseligkeit denken und wünschen können, als immer in der Betrachtung dieser herrlichen Gestalten zu leben; und dieses Glück war nun wirklich in meiner Gewalt. Ich machte mit dem Aufseher des Antikensaales den Vertrag, daß er mich einließe, so oft ich kommen würde. Von nun an war ich fast täglich halbe Tage lang unter diesen Abgüssen, ließ mich bei ihnen einschließen und betrachtete sie unaufhörlich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Ich glaubte das Nachzeichnen würde mir zu nichts helfen, und wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte also, daß ich mehr lernen würde, wenn ich sie recht fleißig betrachtete, und ihre Formen meinem Gedächtniß so fest einprägte, daß ich sie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könnte; und dies war auch das Einzige, was ich nun für lange Zeit trieb. Zum Portraitmalen und Nachzeichnen hatte ich, seit ich in Kopenhagen war, alle Lust verloren. Ehe wäre es mir möglich gewesen, nach den Antiken zu modelliren; sie nachzuzeichnen konnte ich mich nie entschließen."

21 „Während des ersten Winters hörte ich eine Vorlesung über die Anatomie, die der Professor Wiedenhaupt auf der Akademie in dänischer Sprache hielt. Vieles in seinen Vorlesungen verstand ich damals nicht, weil ich noch zu wenig Dänisch wußte, aber ich lernte es doch, durch die Art, wie er diese Wissenschaft demonstrirte, mit den Augen. Er las nämlich einen Abend über einen Theil des Körpers, und erklärte ihn an einem Skelet und an einer Anatomiefigur, die er selbst verfertigt hatte. Am folgenden Abend wiederholte er dieselbige Vorlesung, und ließ daselbst von einem lebenden Modelle alle Bewegungen und Verrichtungen desselben Theils mehrmals machen, so daß die Zuhörer nicht nur die Gelenke der Glieder nebst der Lage und Anheftung der Muskeln in Ruhe, sondern auch

die Bewegungen mit den dadurch entstehenden Veränderungen in den Formen derselben, sehen und begreifen konnten. Durch Hülfe dieser Vorlesungen, die ich im folgenden Winter zum zweiten Male und mit mehr Nutzen hörte, und durch das fortgesetzte Betrachten der Antiken, bekam ich allmählich ein richtiges Verständniß des Körpers und einen Begriff von schöner Form, so daß ich nun auch lebendige Gestalten, wo alles weit unbestimmter und undeutlicher erscheint, besser verstehen lernte, ohne 22
daß ich nöthig gehabt hätte, zum Nachzeichnen meine Zuflucht zu nehmen, welches mir bei dem stärksten Triebe zur Kunst doch immer zuwider war, und mir eine unwürdige Art zu studiren schien. So trieb ich es etwa zwei Jahre lang, und habe in dieser Zeit nichts weiter gezeichnet, als die Figuren und Stellungen der Antiken, die ich, nach der Betrachtung, oft und aus verschiedenen Ansichten, zu Hause aus dem Gedächtnisse wiederholte. Ich hatte schon lange den Trieb, selbst etwas zu erfinden, der durch die Compositionen anderer junger Künstler noch mehr angereizt wurde; auch fehlte es mir in der Vorstellung nicht an Bildern; aber ich konnte mir anfangs keines so zur Deutlichkeit bringen und fest halten, daß ich es hätte aufzeichnen können. Denn wenn ich gleich dazu den Körper schon genugsam kannte, so war ich doch noch nicht im Stande, eine Figur in jeder vorkommenden Stellung zu denken, noch weniger sie aus dem Kopfe zu zeichnen. Ueberdies fehlte es mir auch noch gänzlich an Kenntniß von den Regeln der Perspective, der Composition, der Beleuchtung und Drappirung. Ich suchte mir zwar immer im Betrachten der Gemälde und 23
Statuen von diesen Dingen zu merken, so viel ich konnte, aber das ging natürlicher Weise im Anfange, wo ich gleichsam alles selbst erfinden mußte, sehr langsam. Doch glaubte ich es auf keine andere Weise lernen zu können, und da ich sah, daß ich doch allmählich weiter kam, so verlor ich den Muth nicht; im Gegentheil feuerten mich diese Schwierigkeiten nur noch mehr an, und der Gedanke, sie aus eigener Kraft besiegen zu können, und meine Kunst keinem Lehrer schuldig zu sein, schmeichelte meinem Ehrgeize."

„Bald nach meiner Ankunft in Kopenhagen ging ich auch einigemal auf die Kunstakademie und sah, wie dort in den verschiedenen Classen nach Köpfen, Händen und Füßen, nach Modellzeichnungen, Gipsen und endlich

nach der lebendigen Natur gezeichnet wurde; aber es wollte mir nicht in den Sinn, auf diese zerstückelte Art zu studiren, wenn ich dadurch auch in kürzerer Zeit hätte zu meinem Zwecke gelangen können. Dazu kam noch eine gewisse Scham, daß ich, der schon so alt war als ich zur Kunst kam, in den untersten Classen unter kleinen Jungen sitzen sollte; denn von unten mußte jeder anfangen, der auf der Akademie studiren wollte. Das Zeichnen nach dem Leben gefiel mir zwar, und ich würde auf die Akademie gegangen sein, wenn ich gleich damit hätte anfangen können; doch schien mir der Kerl, welcher zum Modell stand, obwohl er sonst gut gebauet war, gegen die Antiken, von denen ich schon höhere Begriffe von Schönheit erlangt hatte, so unvollkommen und gemein, daß ich dachte, ich könnte wohl eine bessere Figur zeichnen lernen, wenn ich mich blos an diese hielte. Ich nahm mir also vor, die Akademie lieber nicht zu besuchen, sondern für mich allein zu studiren, so viel auch die andern jungen Künstler mir von der Nothwendigkeit und Nützlichkeit des akademischen Studiums vorredeten."

„Um diese Zeit ward ich mit einem geschickten jungen Bildhauer Namens Wohler aus Magdeburg [10]) bekannt, der einige Jahre lang in Rom gewesen war, und daselbst verschiedene Statuen in halber Lebensgröße nach den Antiken in Thon modellirt, sie dann stückweise gebrannt und so mit zurückgebracht hatte. Dieser lieh mir öfter solche Theile von seinen Copien in meine Wohnung, wo ich sie bei meinen eigenen Erfindungen zu Rathe zog. Denn da ich jetzt fleißig zu componiren anfing, so fand ich bald, woran es mir hauptsächlich fehlte, wenn ich meine entworfenen Figuren weiter ausführen wollte: ich konnte mir nämlich wohl das Ganze, aber nicht immer alle Theile deutlich genug vorstellen. Aber ich ruhte nicht, bis ich es auch dahin brachte, um nicht ein bloßer Skizzenmacher zu werden. Vorzüglich benutzte ich auf diese Art zu meinen Studien den Borghesischen Fechter. Durch diese stete Uebung meiner Einbildungskraft, mir alle Gegenstände rund vorzustellen, und mir Formen und Umrisse derselben von allen Seiten wohl einzuprägen, wobei mich die anatomischen Kenntnisse, die ich bereits hatte, unterstützten, gelangte ich endlich dahin, daß ich einen Theil, wenn ich ihn einmal in verschiedenen Ansichten und Lagen von allen Seiten recht durchstudirt, und einigemal

die Anwendung davon in eigenen Erfindungen gemacht hatte, nachher in den vornehmsten Stellungen und Verrichtungen ziemlich richtig aus der Vorstellung aufzeichnen konnte; und was ich auf diese Weise einmal recht begriffen hatte, vergaß ich nicht leicht wieder. So studirte ich alle Theile des Körpers mehrmal mit der Anwendung in eigenen Erfindungen durch, 26
und erwarb dadurch meiner Vorstellungskraft eben die Uebung und Fertigkeit, welche andere Künstler durch vieles Nachzeichnen blos in Hand und Auge bringen; welches mir in der Folge für die Leichtigkeit im Erfinden und Componiren sehr nützlich gewesen ist." [11])

„Wenn nun auch das, was ich anfangs auf diese Weise hervorbrachte, sehr stümperhaft und schlecht war, so konnte ich nun doch wenigstens meine eigenen Erfindungen schon nothdürftig ausdrücken, die sich anfänglich blos auf Compositionen von einer oder zwei Figuren einschränkten. Mein erster Versuch in eigenen Erfindungen, den ich wirklich ausführte, war, so viel mir noch erinnerlich ist, der Tod des Aeschylus. Ich weiß nicht mehr, wie ich gerade auf dieses Thema gekommen war, aber das weiß ich noch, daß es mir erschrecklich sauer ward, bis ich damit zu Stande kam; denn ich kannte noch keine einzige Regel der Kunst, oder die ich etwa schon kannte, wußte ich doch noch nicht anzuwenden. Aber diese Bedürfnisse und Verlegenheiten, die ich täglich empfand, trieben mich immer mehr an, 27
auf alle Weise Belehrung zu suchen; alles was ich las und sah, auf meine Studien anzuwenden; und andere, die mehr wußten als ich, um Rath zu fragen. So lernte ich wenigstens die ersten Hauptregeln der Composition kennen: wie man malerisch gruppiren, die Figuren zusammen verbinden, den Einfall des Lichts vortheilhaft wählen, Licht und Schatten in Massen zusammen halten, Löcher, durchschnittene Gliedmaßen, grade Linien und Winkel vermeiden müsse u. s. w., die ich denn, so gut als ich konnte, in Ausübung brachte. Eines der ersten Kunstbücher, die ich in Kopenhagen las, waren des „Du Bos Betrachtungen", woraus ich im Allgemeinen viel Nützliches lernte, und Begriffe von den höheren Zwecken der schönen Künste bekam, die ich mir noch nie in Verbindung gedacht hatte. Aber weit lehrreicher und nützlicher war mir des „Gerhard Laireſſe großes Malerbuch", das ich durch Ipsen erhielt, der es auf einer seiner Seefahrten aus Holland mitgebracht hatte. Ich lernte bald so viel

Holländisch, daß ich den Lairesse verstehen konnte. Da fand ich denn über alle Gegenstände der Kunst ausführliche Belehrung von einem
28 praktischen Künstler, gerade so wie sie mir noth that. Besonders wichtig war mir das, was ich darin über die malerische Anordnung der Figuren in einer Composition zur Bezweckung der Deutlichkeit las, und das ich auch in den Kupferstichen nach Rafael's Logen, die ich gerade um jene Zeit erhielt, und die von nun an meine vornehmsten Wegweiser in der Composition wurden, bestätigt fand. So ward mir von allen Theilen der Kunst der Begriff einer malerischen Composition am ersten deutlich. Nächstdem las ich noch den De Piles, aus dem ich die Leben der großen Maler kennen lernte, und was ich sonst an Kunstbüchern erhalten konnte, mit größter Aufmerksamkeit. Diese ließen mich zwar oft im Stiche, wenn ich mir bei ihnen Raths erholen wollte; doch war mir das Lesen derselben von großem Nutzen, denn sie veranlaßten mich zum Nachdenken. Da ich die Akademie nicht besuchte, so hatte ich auch lange keine Gelegenheit, die Bekanntschaft der älteren Künstler und Professoren zu machen; ich war auch zu scheu, sie zu suchen, weil ich noch so ganz Anfänger war; ich mußte mich also wohl an Bücher halten. Diese einsame und mühselige Art zu studiren, und gleichsam alles selbst zu entdecken, brachte mich zwar
29 nur langsam weiter, aber sie hatte unter andern Vortheilen auch den, daß ich von allem Schlendrian der akademischen Copirkunst frei blieb, und durch keine Manier auf Irrwege geleitet wurde. Muster wie Rafael's Logen konnten mich nicht irre leiten. Um diese Zeit fing ich auch an, Uebersetzungen von alten Autoren zu lesen, so viel ich deren habhaft werden konnte; sie sind auch nachher immer meine liebste Lectüre geblieben."

„Ich mochte ungefähr vier Jahre lang in Kopenhagen gewesen sein, als ich zufälliger Weise dem Grafen Moltke bekannt wurde, der eine schöne Sammlung von Gemälden besaß, die ich öfters besuchte. Da er mich schon zu mehreren Malen in seiner Gallerie getroffen hatte, so ließ er sich einst mit mir ins Gespräch, und verlangte etwas von meiner Arbeit zu sehen. Ich brachte ihm nach einiger Zeit eine von meinen Compositionen, welche Adam und Eva nach der Milton'schen Dichtung neben dem Baume der Erkenntniß vorstellte, hinter welchem der Teufel im Verborgenen lauerte. Die Zeichnung fand des Grafen Beifall, und

er gab mir den Auftrag, sie ihm in Oelfarben auszumalen, mit dem Erbieten, daß er mir sechzig Thaler dafür geben wolle. Ich fing mein Gemälde mit großem Eifer an, und machte es so gut und fleißig, als ich konnte. Nach zwei Monaten war es fertig."

„Der Graf war inzwischen auf eines seiner Landgüter, sieben Meilen von Kopenhagen entfernt, gegangen, wo er sich gewöhnlich während des Sommers aufhielt. Da ich das Geld nöthig hatte, so entschloß ich mich, ihm mein Bild selbst zu überbringen. Ich kam auf dem Gute an, überreichte dem Grafen, der sich meiner kaum zu erinnern schien, mein Gemälde; er betrachtete es eine Zeit lang, und sagte endlich: „Es ist recht gut, mein Freund, daß er das Bild gemalt hat; aber ich habe eine Gallerie von lauter Meisterstücken, unter welchen ich doch seine Malerei nicht aufhängen kann. Nehme er sein Bild in Gottes Namen wieder mit sich, er wird schon einen Liebhaber dazu finden." — Damit gab er mir mein Bild zurück und ein Papierchen, worin er acht Ducaten gewickelt hatte. Diese Aufnahme hatte ich nicht erwartet, sie war mir kränkend, und ich antwortete dem Grafen: „Ew. Excellenz, ich bin ein Anfänger, der erst etwas lernen will; ich glaubte, Sie würden das Bild blos zu meiner Aufmunterung bestellt haben, und die Ehre, die Sie mir dadurch erzeigten, hat mich angespornt, alle meine Kräfte darauf zu verwenden. Ich weiß wohl, daß es in Ihrer schönen Sammlung keinen Platz verdient; hängen Sie es wohin Sie wollen. Es würde mir eine Schande sein, wenn ich das Bild wieder nach Hause tragen müßte." — Aber diese Vorstellung war fruchtlos, der Graf wiederholte, was er mir gesagt hatte, und ging in sein Cabinet. Mit Scham und Aerger, daß meine Arbeit verschmähet wurde, nahm ich sie zurück. Die acht Ducaten, so nöthig ich sie gehabt hätte, ließ ich auf dem Tische liegen, weil es mir schimpflich schien, sie anzunehmen, und so kehrte ich gerades Weges wieder nach Kopenhagen um. So ungünstig dieser erste Ausflug mit meiner Kunst auch abgelaufen war, so schlug er mich doch nicht nieder; ich verschmerzte bald die getäuschte Erwartung und setzte meine Uebungen im Componiren fleißig fort."

„Der Aufseher der Moltke'schen Gemäldesammlung, dem ich meine schlechte Aufnahme bei seinem Herrn erzählte, verschaffte mir bald darauf die Bekanntschaft des Kammerherrn von Warnstädt, eines der größten

Kunstliebhaber und Künstlerfreunde in Kopenhagen. Er hatte diesem, der gleichfalls aus Schleswig gebürtig war, den Vorfall zwischen dem Grafen und dem jungen Schleswiger Maler erzählt. Der Kammerherr von Warnstädt kam zu mir in meine Wohnung und begrüßte mich als seinen Landsmann. Ich mußte ihm das Bild zeigen, das ich für den Grafen Moltke gemalt hatte; er lobte es, und that mir das Anerbieten, mich dem Erbprinzen Friedrich bekannt zu machen. Da dieser Prinz zugleich Präsident der Kunstakademie war, so konnte mir seine Bekanntschaft von wichtigem Nutzen sein. Der Erbprinz sandte auch wirklich nach einigen Tagen und ließ mich mit dem bewußten Bilde zu sich rufen. Er empfing mich mit Güte, bezeugte meiner Arbeit seinen Beifall und sagte mir, er wolle das Bild behalten. Auf des Prinzen Befragen, ob ich auf die Akademie gehe, erwiederte ich, daß ich erst für mich einen guten Grund legen wolle, um sodann die Akademie mit desto mehr Nutzen besuchen zu können. Er billigte das, und entließ mich mit dem Zusatze, daß ich recht fleißig fort studiren solle; er werde sich meiner erinnern. Am folgenden
33 Tage empfing ich eine Anweisung auf hundert Thaler von ihm. So ward ich mit meinem Glücke wieder versöhnt, und erhielt mehr Geld und Ehre für mein Bild, als ich gehofft hatte, und was mir noch wichtiger war, die Bekanntschaft des Erbprinzen, die mir auch wahrscheinlich in der Zukunft vortheilhaft gewesen sein würde, wenn nicht späterhin ein Vorfall diese Aussicht zerstört hätte."

„Mein eigenes Vermögen war nun beinahe darauf gegangen, und ich sah mich genöthigt, für Geld zu arbeiten, wenn ich länger in Kopenhagen leben wollte. Ich suchte also meine so lange verabschiedete Portraitmalerei wieder hervor, auch zeichnete ich Portraits mit Röthel in einer saubern gefälligen Manier, die viele Liebhaber fanden und mir gut bezahlt wurden, so daß ich noch zwei Jahre lang von diesem Erwerb nicht nur in Kopenhagen recht gut leben und dabei studiren, sondern auch noch etwas erübrigen konnte. Indessen hatte ich auch im Erfinden und Componiren, welches ich fleißig mit immer wachsender Leidenschaft trieb, merkliche Fortschritte gemacht, und ward mit dem Professor Stanley [12]) bekannt, einem vortrefflichen Zeichner und Componisten, der ein reiches Talent zur Erfin-
34 dung hatte. Stanley besuchte mich und sah meine bisherigen Versuche

in der Kunst, unter denen er eine Composition, die ihm vorzüglich gerathen schien: „den Tod Balders und wie alle Götter um ihn klagen", auswählte, um sie mit auf die Akademie zu nehmen, und in der nächsten Versammlung der Professoren vorzulegen. Er brachte mir nach einiger Zeit meine Zeichnung zurück, die den Beifall der Professoren erhalten hatte, und lud mich gleichsam im Namen aller ein, die Akademie zu besuchen. Dazu hatte ich aber jetzt, wo ich sah, daß ich für mich selbst weiter kam, noch weit weniger Lust als ehemals; im Gegentheil hatte ich gegen das akademische Studiren einen gewissen Widerwillen gefaßt, und mein ganzes Streben war schon jetzt dahin gerichtet, bei einer Ausstellung mit um den Preis zu werben, und durch die That zu zeigen, daß man auch ohne Akademie Künstler werden könne. Ich erklärte also: ich habe so lange für mich studirt, ich sei schon zu alt, um noch jetzt ein Zögling der Akademie zu werden, und wolle dort nicht mit Knaben in einer Classe sitzen; wenn man mich aber gleich in den Modellsaal zulassen wollte, so wäre ich nicht abgeneigt, die Akademie zu besuchen. Eigentlich schlug ich diesen Mittelweg nur darum vor, weil ich durch den Einfluß des Erb- 35
prinzen in der Folge zu einer Reise nach Rom befördert zu werden hoffte, und dazu mußte man nothwendig ein Zögling der Akademie sein. Ohne diese lockende Aussicht hätte ich mich wohl schwerlich darauf eingelassen. Meine Bedingung fand Schwierigkeiten, weil man nicht vom Herkömmlichen abweichen wollte. Zuletzt ward es dahin vermittelt, daß ich zuerst der bloßen Förmlichkeit wegen auf vierzehn Tage die Gypsklasse besuchte, dort eine Zeichnung machte, und dann in den Modellsaal ging, wo ich ungefähr ein Jahr lang nach dem Nackten gezeichnet habe. Da ich aber nie Lust zum Nachzeichnen hatte, so besuchte ich die Stunden sehr nachlässig, und mag in allem kaum ein Dutzend Akte gezeichnet haben."

„Während ich so Scheines halben die Akademie besuchte, kam die Zeit der Ausstellung heran, zu welcher ich zum ersten Mal eine Zeichnung nach eigener Erfindung verfertigte, den Aeolus und Odysseus vorstellend, wie dieser mit dem leeren Windschlauch zurückkommt, und vom Aeolus unwillig weggewiesen wird. Meine Zeichnung stach durch eine gewisse wilde Größe, und durch einen starken Effect, den ich ihr ge- 36
geben hatte, vor den übrigen hervor, so daß auch der Erbprinz Friedrich

sie bemerkte, sich meiner wieder erinnerte, und mir ein ermunterndes Lob ertheilte."

„Ungefähr um dieselbige Zeit ward ich auch mit dem Professor Abilgaard [13]) bekannt, der einige Jahre vorher aus Italien zurückgekommen war, und jetzt in Kopenhagen den Ruf eines der vorzüglichsten Maler seiner Zeit behauptete. Derselbe hatte meine Zeichnung von Balders Tod, die Stanley mit auf die Akademie genommen hatte, gesehen und, wie dieser mir sagte, besonders günstig darüber geurtheilt. Vielleicht kam er dadurch auf den Gedanken, mich zu seinem Schüler zu haben; wenigstens ward mir verschiedentlich von Leuten, die wohl mit ihm bekannt waren, der Antrag dazu gemacht. Ich hatte aber keine Lust, irgend eines Malers Schüler zu werden, und wollte den Wink, daß es mir nur Ein Wort bei ihm kosten würde, nicht verstehen. Mein Selbstgefühl sagte mir, daß ich auch ohne einen Meister Künstler werden könne; und mein Ehrgeiz, daß es mir zum größeren Ruhme gereichen würde, es durch mich selbst geworden
37 zu sein. Da ich aber sehr wohl einsah, daß mir dazu noch sehr viel fehle, und daß ich im Praktischen, vornehmlich in der Behandlung der Farben und den Handgriffen des Malens, von Abilgaard, der ein vortrefflicher Colorist war und seinen Pinsel meisterlich führte, noch vieles lernen könnte, was ich vielleicht ohne ihn nie lernen würde; so wollte ich die Gelegenheit benutzen, dann und wann seine Werkstätte zu besuchen, und wo möglich ihn selbst malen zu sehen. Er malte eben damals die vortrefflichen Bilder aus der dänischen Geschichte für den großen Rittersaal im königlichen Schlosse, wo sie nachher aufgestellt wurden*). Sein Colorit, besonders im Nackten, war fast so schön, wie in Paul Veronese's und Tizian's Gemälden, und ich habe es auch nachher bei keinem neueren Maler schöner gesehen; aber sein Styl in der Zeichnung gefiel mir nicht; seine Figuren schienen mir übermäßig lang und dünne, mit magern spindelförmigen Extremitäten; er war im Erfinden unfruchtbar, und componirte mit
38 Mühe. Es war mir also blos darum zu thun, daß ich ihm seine Kunstgriffe im Farbenmischen und Malen ablernen könnte, da sich das Colorit

*) Diese vortrefflichen Malereien, welche Abilgaard's Ruhm auch bei der Nachwelt bewährt haben würden, sind leider in dem unglücklichen Schloßbrande 1794, sammt dem Saale, in welchem sie aufgestellt waren, ein Raub der Flammen geworden.

selbst doch eigentlich nicht erlernen, sondern nur durch Auge und Gefühl an der Natur und an guten Mustern der Sinn dafür bilden läßt. Ich ging öfter in sein Studium, in der Hoffnung, ihn einmal beim Malen zu treffen; aber das wollte mir lange nicht gelingen, denn er ließ sich nicht gern auf die Hand sehen, und nahm keine Künstlerbesuche an, wenn er malte; bis eines Morgens, wo ich früher als er in seine Werkstatt kam, und wegen mehrerer großer Gemälde, die in derselben standen, nicht von ihm bemerkt wurde. Ich verhielt mich ruhig, bis er im Malen begriffen war, und trat dann zu ihm; er konnte nun nicht wohl aufhören, und ich blieb gegen zwei Stunden lang bei ihm, und sah ihn malen. Hätte mir ein solches Zusehen von großem Nutzen sein sollen, so hätte es wenigstens öfter, und mit mancher mündlichen Erläuterung verbunden, geschehen müssen, aber es blieb bei dem einzigen Male, das dennoch nicht ganz ohne Vortheil für mich war. Wahrscheinlich aber verlor ich zugleich durch die verstohlene Art, wie ich diese Absicht erreicht hatte, die Gunst 39
des auf seinen Vorzug eifersüchtigen Künstlers, wovon ich mich bald zu überzeugen Gelegenheit hatte." [14])

„Abilgaard hatte meinen Aeolus auf der Ausstellung nicht gesehen, aber ihn loben gehört, und schickte deshalb zu mir, daß ich ihm die Zeichnung zeigen möchte. Ich brachte sie ihm. Er betrachtete sie lange aufmerksam, ohne ein Wort zu sagen, und als ich ihn endlich bat, mir sein Urtheil darüber zu äußern, sagte er mir: ich würde es in Zeichnung und Composition wohl noch weiter bringen können; dadurch aber werde ich noch kein Maler; und doch sei am Ende das Malen die Hauptsache, um ein tüchtiger Künstler zu werden. Er fragte nach meinem Alter, und als ich ihm sagte, daß ich bereits acht und zwanzig Jahre alt sei, entschied er: da sei ich schon viel zu alt, um noch ein Künstler zu werden. Das Oelmalen erfordere viele und lange Uebung, und da ich es nicht schon in der Jugend gelernt habe, so werde ich es schwerlich je mehr lernen. Ich sagte ihm, wie ich ohne meine Schuld so spät zur Kunst gekommen sei; ich hoffe aber, daß es mir bei meinem großen Triebe noch gelingen werde, durch Fleiß und Eifer das Versäumte nachzuholen. Allein es schien, als 40
ob er vorsätzlich meinen Muth niederschlagen, und mir die Kunst verleiden wollte; denn er behauptete: das sei vergebens; man müsse in der Jugend

malen lernen, und es sei gut, daß ich den Weinhandel gelernt habe, so bliebe mir doch eine Zuflucht, wenn ich einst sehen würde, daß es mit der Kunst nicht ginge. Dies brachte mich endlich auf, so daß ich mich nicht enthalten konnte ihm zu sagen: ich hätte geglaubt, eine andere Aufmunterung von ihm zu erhalten; ich wisse wohl, daß ich noch wenig könne, aber ich fühle auch, daß es mir nicht an Talent und Eifer fehle, um nicht noch ein Künstler zu werden. Das Oelmalen allein mache auch noch keinen großen Künstler aus. Michelangelo habe nicht in Oel malen können, und sei doch einer der größten Künstler in der Welt gewesen; er solle mir also auch nicht den Muth dazu benehmen. So rollte ich voll Unwillen meine Zeichnung zusammen, ging nach Hause und spannte mir eine Leinwand zwölf Fuß hoch auf, um darauf meinen Aeolus in Oel zu malen. Ich arbeitete täglich von früh bis in die Nacht, und in weniger
41 als zwei Monaten war mein Bild fertig. Es gefiel denen, die es sahen, und machte sogar Aufsehen wegen der Dreistigkeit, die ich gehabt hatte, mich gleich an eine Arbeit in so großem Maaßstabe zu wagen, und wegen des drohenden trotzigen Charakters im Aeolus; auch der Kupferstecher Clemens, der in Rom gewesen war, sah ihn und sagte, man sollte glauben, ich hätte Michelangelo's Werke in der Sixtinischen Kapelle gesehen. Er führte auch den Maler Juel zu mir und wiederholte dasselbe. Durch ein so schmeichelhaftes Lob ermuntert, erzählte ich ihnen, wie mich der Professor Abilgaard abgefertigt habe, und daß ich trotz ihm doch noch ein Künstler werden wolle. Juel hatte es nachher dem Abilgaard wieder gesagt und mit ihm gescherzt, er solle den kleinen Holsteiner (so nannten mich in Kopenhagen gewöhnlich die Künstler) nicht zu sehr aufbringen, der habe keine Ruhe, bis er eben so gut malen würde, wie er. Dies zog mir Abilgaards Ungnade zu; aber für mich war es die größte Aufmunterung, und für meinen Ehrgeiz, der keinen vor sich zu lassen wünschte, ein mächtiger Sporn; obwohl ich einsah, wie weit ich noch im Malen zurück war, und daß ich ihn darin nie erreichen würde."

42 „Bei der nächsten Ausstellung hatte ein Künstler von denen, die um den großen Preis wetteiferten, eine Zeichnung gemacht, die unter allen bei weitem die beste war, und jeder erwartete, daß demselben der erste Preis würde zuerkannt werden. Aber bei der Austheilung erhielt ihn ein

anderer, dessen Zeichnung weit unter jener war, und an den niemand gedacht hatte. Da dieser Vorgezogene ein Verwandter von Abilgaard war, so erklärten aus diesem Umstande alle jungen Künstler, die, ihrer Ueberzeugung nach unverdiente, Begünstigung, die demselben widerfuhr. Mir ward für eine Modellzeichnung die große silberne Medaille zuerkannt. Obgleich ich um den großen Preis nicht mitgeworben hatte, also bei der Vertheilung desselben persönlich gar nicht interessirt war, so nahm ich mich doch des durch die parteiische Austheilung Zurückgesetzten und seiner Sache mit so großem Eifer an, als wenn ich selbst der Zurückgesetzte gewesen wäre. Ich erklärte öffentlich: daß ich die silberne Medaille nicht annehmen würde, wenn der, welcher nach Aller Ueberzeugung die goldene verdient hätte, dieselbe nicht erhielte. Auf einer Akademie, wo das Verdienst nach Gunst bestimmt werde, wolle ich keinen Preis verdienen. Ich ging auch 43
nicht auf die Akademie an dem Tage, wo die Preise ausgetheilt wurden. Der Erbprinz Friedrich vertheilte dieselben auch dasmal, wie gewöhnlich. Als ich aufgerufen wurde und nicht da war, ward vorgewendet, daß ich krank sein möchte, und die mir zuerkannte Medaille ward mir von der Akademie zugesandt. Aber ich beharrete fest auf meinem Entschluß, wies sie zurück und erklärte zugleich: ich würde nie wieder einen Fuß in die Akademie setzen, sie möge ihre Medaillen nur immer nach Gunst vertheilen, ich verlange keine davon. Ein solcher Trotz war unerhört, und wurde durch eine förmliche Verweisung von der Akademie bestraft. Das Decret meiner Verweisung ward an alle Thüren der Akademie angeschlagen; doch ließ der Professor Wiedewelt es am folgenden Morgen wieder abreißen. Mir war diese Verweisung gleichgültig; denn ich hatte mich selbst schon freiwillig verwiesen. Ich sah wohl ein, daß ich durch dies Betragen die Gunst des Erbprinzen, und alle Vortheile, die ich von derselben für die Zukunft hoffen konnte, auf immer verscherzt hatte; doch achtete ich diese Aufopferung damals für nichts, gegen die Genugthuung, die ich darin 44
empfand. Ich war meinem Gefühle gefolgt, das sich gegen jede Ungerechtigkeit empörte, und hier um so mehr, da ich einen Mann für den Urheber derselben hielt, der auch meinen Trieb zur Kunst hatte unterdrücken wollen, statt denselben durch Aufmunterung und lehrreiche Berathung zu unterstützen."

„War mir nun gleich der Zutritt zur Akademie förmlich verboten, so

verlor sie doch den verwiesenen Rebellen nicht ganz aus den Augen, und es würde mir leicht gewesen sein, mich wieder mit ihr auszusöhnen. Da ich im Studiren eifrig fortfuhr, und durch immer besser gelingende Compositionen die Aufmerksamkeit der jungen Künstler sowohl, als der Professoren, rege erhielt, so that man mir im folgenden Jahre, als die Zeit der Preisbewerbung herankam, von Seiten der Akademie den Antrag, ob ich mit um den Preis werben wolle, mit dem Zusatze: man sei von meinen Fähigkeiten überzeugt, daß ich gewiß die goldene Medaille erhalten würde. Des Vorgefallenen solle nicht mehr erwähnt werden. Mit der Erlangung des großen Preises ist zugleich eine sechsjährige Pension und
45 die Sendung nach Rom verbunden. Dieses ehrenhaften Antrages, der mich nur stolzer machte, und dieser so wünschenswerthen Aussichten ungeachtet, beharrte ich in meinem starrsinnigen Trotze und gab zur Antwort: ich sei einmal von der Akademie verwiesen, und hoffe auch ohne sie nach Rom zu kommen; überdem bedürfe ich keiner Medaillen; meine Kunst sei mir durch sich selbst Aufmunterung und Belohnung genug. [15]) Alle diese Vorfälle verdoppelten meinen Eifer und meinen Muth. Den freundschaftlichen Umgang mit Stanley, der mir sehr lehrreich war, setzte ich fort, und zeichnete oder malte so viel Portraits, als sich mir nur darboten, um mir Reisegeld zu ersparen; denn von nun an war eine Reise nach Italien das höchste Ziel meiner Wünsche. Und obgleich ich von Jugend auf eine schwächliche Gesundheit hatte, so schadeten mir doch diese Anstrengungen nicht. Meine Leidenschaft für die Kunst war so groß, daß ich oft auch im Winter in der Nacht aufstand und arbeitete, wenn mich die Gedanken an eine angefangene Arbeit nicht ruhen ließen, und dann gegen Morgen halb erstarrt wieder zu Bette ging."

„Ich hatte nun gegen sieben Jahre in Kopenhagen zugebracht; mein
46 kleines Erbtheil, das in 1500 Thalern bestand, war in den ersten fünf Jahren darauf gegangen, und nachher lebte ich vom Portraitiren. Während der letzten zwei Jahre befand sich auch mein jüngster Bruder, der in Schleswig die Malerei gelernt hatte, bei mir, und machte unter meiner Anleitung weitere Fortschritte in der Kunst. Er hatte noch einige hundert Thaler von dem Seinigen übrig, und ich hatte ungefähr ebensoviel vom Gewinn meiner Arbeiten erspart. Mir schien, der günstige Zeitpunkt sei

nun gekommen, wo ich endlich das große Ziel meiner Wünsche, eine Reise nach Italien, erreichen könne. Jugendlicher Muth, leidenschaftliche Kunstliebe und Unerfahrenheit stellten uns die Ausführung als leicht vor. Mit unserm Gelde wollten wir die Reise bis Rom machen, und dort hofften wir leicht Gelegenheit zu finden, so viel zu verdienen, als wir zum Unterhalt bedürften. In Kopenhagen studirte damals auch der Bildhauer Busch aus Mecklenburg-Schwerin, der, von gleichem Eifer für seine Kunst beseelt, trotz der schwachen Pension, die sein Fürst ihm gab, sich entschloß, die Reise nach Rom mit uns zu machen." [16])

„Wir drei brachen also im Frühjahr 1783 von Kopenhagen auf. 47
Ein Pferd, das wir gemeinschaftlich zu diesem Zweck gekauft hatten, trug unser Gepäck; wir wanderten zu Fuße. So zogen wir über Lübeck und Hamburg bis Nürnberg, wo wir uns aber mancherlei Ursachen wegen trennten. Busch nahm das Pferd, setzte seine Reise allein fort, und gelangte glücklich nach Rom. Mein Bruder und ich reisten mit der Post weiter über Augsburg, Innsbruck, Verona, bis Mantua, wo wir im Juni ankamen, und acht Tage zu verweilen beschlossen, um die Werke des Julius Romanus daselbst zu sehen."

„Hier sah ich endlich, was ich so lange zu sehen gewünscht hatte, ein großes Werk der neueren Malerei, und erhielt daraus zuerst einen anschaulichen Begriff von der Freskomalerei und von der römischen Schule. Dazu waren es die Arbeiten von Rafaels bestem Schüler, und sie gaben mir eine deutlichere Idee von den Werken seines großen Meisters, als ich bis dahin aus den Kupferstichen nach denselben gehabt hatte. Diese Malereien waren ganz für mein Gefühl, groß, voll feuriger Phantasie und von geistreicher Erfindung, ernst und kräftig im Styl. Es kam mir vor, 48
als ob ich jetzt zum ersten Male wahre Malerei sähe, die ich ganz verstand und fühlte. Nach meiner Weise, Kunstwerke zu studiren, die einen mächtigen Eindruck auf mich machten, den ich dauernd in mir zu bewahren, und für meine eigenen Kunstübungen zu benutzen wünschte, blieb ich zu halben und ganzen Tagen im Palast del Te, und suchte den großen und kraftvollen Styl dieser kühn erfundenen Werke meiner Einbildungskraft so fest einzuprägen, daß die Vorstellung derselben mir immer lebendig blieb, und nachher, wo ich wieder mehrere Jahre lang im Norden von Deutschland,

von allen Kunstwerken abgeschnitten, schmachten mußte, mir wie ein Leitstern vorleuchtete, und mich auf rechter Bahn erhielt. So blieben wir vier Wochen lang in Mantua." [17])

„In dem Gasthause, wo wir eingekehrt waren, speisete Mittags gewöhnlich ein Kammerdiener des derzeitigen Kommandanten von Mantua, Grafen von Breisach. Da wir kein Wort italienisch verstanden, geschweige sprachen, so war es uns erwünscht, dort einen Deutschen zu finden, der
49 uns bei dem Wirthe als Dollmetscher diente, und uns über das, was wir zu wissen verlangten, Auskunft gab, wofür ich ihm zur Erkenntlichkeit sein Portrait zeichnete. Dieser mochte seinem Herrn erzählt haben, daß sich ein paar deutsche Künstler in Mantua befänden, die nach Rom reisen wollten; denn der Kommandant ließ uns eines Tages zu sich rufen. Ich ging allein zu ihm, und fand einen Greis von ehrwürdigem Ansehen, der mich freundlich mit der Anrede empfing, er freue sich immer, wenn er Deutsche sehe, und wünsche, daß er uns worin nützlich sein könne. Ich erzählte ihm, wir seien aus Liebe zur Kunst aus Dänemark nach Italien gewandert, und wollten nun weiter bis Rom gehen, um da die Werke Michelangelo's und Rafael's zu studiren; hier habe Julius Romanus uns länger verweilt, als wir gewollt. Er fragte unter anderm auch nach unsern ökonomischen Umständen. Unser Geld, erwiederte ich ihm, sei freilich schon ziemlich zusammengeschmolzen, indessen hofften wir bis Rom damit auszureichen, wo wir schon Gelegenheit finden würden, etwas zu verdienen und uns ein paar Jahre in Rom zu erhalten. Der alte General schüttelte seinen grauen Kopf und sagte: das sollten wir nur nicht hoffen;
50 es sei in Rom so voll von Künstlern, die einander, um zu leben, das Brod wegkabalirten. Von den Italienern sei ohnehin nichts zu verdienen, und die italienischen Künstler lebten selbst nur von den Fremden; wenn wir keine Pension oder keine ganz besondern Empfehlungen hätten, so würden wir schwerlich Arbeit finden, und wenn wir auch dieselbe fänden, so würden wir so schlecht dafür bezahlt werden, daß wir davon kaum leben, geschweige studiren könnten. Wir sollten also ja nicht so aufs Gerathewohl dahin gehen, sondern lieber nach Mailand zurückkehren, da würde es schon leichter etwas zu verdienen geben; wenn wir da unsern Beutel gefüllt hätten, könnten wir leicht nach Rom kommen. Er bot mir

zugleich ein Empfehlungsschreiben an seinen alten Freund und Kriegskameraden, den General Stein, an, der in Mailand kommandirte. Der Rath des alten Generals machte so viel Eindruck auf mich, daß ich mich entschloß ihn zu befolgen, so sehr er auch gegen unsern Plan war. Ich erhielt das Empfehlungsschreiben, und wir gingen einige Tage darauf nach Mailand ab. Am Morgen nach unserer Ankunft trug ich, voll guter Hoffnungen, meinen Brief zum General Stein. Ich ward sogleich vor- 51
gelassen. Seine Excellenz ließ sich gerade frisiren; ich überreichte meinen Brief mit einem mündlichen Empfehl des Grafen von Breisach. Als er den Brief gelesen hatte, warf er ihn auf den Tisch und sagte: ich weiß nicht, was der alte Narr denkt, daß er mir solche Leute auf den Hals schickt. Ich kann mich nicht um euch bekümmern; seht zu, wie ihr weiter kommt! Nach diesem Empfange sah ich, daß da nichts zu erwarten sei, machte daß ich fort kam, und theilte nach der Zurückkunft im Wirthshause meinem Bruder den leidigen Bescheid mit. Wir sahen nun, daß es um unsere schönen Hoffnungen geschehen war. Nichts blieb uns jetzt übrig, als unsern Plan aufzugeben, und sobald als möglich nach Deutschland zurückzukehren, ehe unser Geld noch völlig aufgezehrt wäre. So viel Muth wir bei der Hinreise hatten, als wir durch Deutschland mit vollem Beutel zogen, so muthlos waren wir jetzt geworden, als unser Geld zur Neige ging, und wir die Erfahrung gemacht hatten, wie es sich in einem Lande reist, dessen Sprache man nicht versteht. Der bloße Gedanke, ohne Geld in jenem Lande zu sein, schreckte uns zurück. Wir blieben nun ein paar Tage in Mailand, besahen einige Kirchen, und das bewundernswürdige 52
Abendmahl des Leonardo da Vinci. Von allem, was ich in Mailand gesehen habe, erinnere ich mich nur noch dieses Gemäldes lebhaft, und der Zeichnung von der Schule von Athen in der Ambrosianischen Bibliothek. Diese fand ich aber unter meiner Erwartung; sie schien mir für ein Werk von Rafael's Hand zu unfest gezeichnet; ich hatte die kühnen und festen Umrisse des Julius Romanus noch zu lebhaft im Gedächtniß. Als ich nachher das ausgeführte Gemälde davon im Vatican sah, da erkannte ich Rafael's Größe und sah ein, daß die Athenienſische Schule die erste Composition in der Welt sei."

„Wir fanden in Mailand zufällig einen deutschen Malergesellen, einen

guten armen Teufel, der sich an uns schmiegte und aus freiem Willen mit uns durch die Kirchen und Klöster lief, und als wir wegreisen wollten, sich erbot, uns, für freie Zehrung hin und zurück, durch die italienische Schweiz bis in die deutsche zu begleiten. Da wir in Italien immer von den Wirthen betrogen wurden, weil wir nicht handeln konnten, so nahmen wir
53 ihn mit, und er war uns von so gutem Nutzen unterwegs, daß wir mehr durch ihn ersparten, als er uns kostete, und ich konnte mein italienisches Wörterbuch, das mir wenig geholfen hatte, ruhig in der Tasche behalten."

„Wir zogen zu Fuß über den Gotthard zurück durch die gewaltige und erhabene Schweizernatur, die uns den mühsamen Bergweg in der brennenden Sommerhitze vergessen ließ; aber wir stiegen doch mit betrübtem Herzen, daß wir das schöne Italien sobald wieder hatten verlassen müssen, ohne Florenz und Rom zu sehen, auf der deutschen Seite den Berg hinab. In Altorf verließ uns unser Führer, und kehrte wieder nach Mailand zurück. Wir fuhren über den Vierwaldstädtersee bis Brunnen, und gingen über Zug nach Zürich. Unser Geld war, als wir dort ankamen, bis auf wenige Batzen zusammengeschmolzen; doch wanderten wir mit Sonnenuntergang getrost in Zürich ein. Wir trugen während der ganzen Reise unser Gepäck auf dem Rücken, und ich führte alle meine Compositionen und Zeichnungen von Kopenhagen aus in einem Portefeuille bei mir."

„Mit diesem ging ich am folgenden Morgen gerades Weges zum
54 Dichter Gesner, den ich aus seinen radirten Blättern auch als Künstler kannte. Ich erzählte ihm unsere Abenteuer, unsere Verlegenheit, und meine Absicht, in Zürich einige von meinen Compositionen zu verkaufen, oder Arbeit zu suchen, damit wir Geld zur Fortsetzung unserer Reise bekämen. Gesner nahm mich liebreich auf, bezeigte sein Wohlgefallen an meinen Compositionen und sagte, er würde sie mir gern alle abkaufen, wenn er nicht das Haus voll Kinder hätte, die ihm verböten, viel Geld auf seine Kunstliebhaberei zu verwenden; er wolle mich aber einem seiner Freunde empfehlen, der mir gewiß einige Zeichnungen abnehmen würde. Dies war der Zunftmeister Heidegger, an den mir Gesner ein Blättchen gab. Der Herr Zunftmeister empfing mich anfangs etwas steif und gravitätisch, aber er ward bald freundlicher und kaufte mir drei Zeichnungen ab. Ich ließ ihn selbst den Preis bestimmen; er gab mir vier Laubthaler für jede.

Dafür hätte ich sie sonst freilich nicht weggegeben; aber ich war jetzt froh, daß ich wieder etwas Geld bekam. Gesner empfahl mich auch an Lavater, für den ich verschiedene Portraits zeichnen mußte, und unter diesen auch den berühmten Musiker Reichhardt, der sich damals in Zürich befand. So bekam ich bald über zwanzig Laubthaler zusammen. Auch 55
Lavater nahm mich recht freundlich auf; aber über die Kunst konnten wir nicht viel mit einander sprechen, ohne in Streit zu gerathen; da schwatzte er viel ins Gelag hinein, was für mich keinen Sinn hatte, und meine Meinungen kamen ihm eben so abenteuerlich vor. Er schien mir ein Schwärmer, ich ihm ein Sonderling in der Kunst. Mit Gesner hingegen konnte ich mich besser unterhalten; er hatte richtige Begriffe von der Kunst, schwärmte nicht, und hegte große Achtung für die Alten."

„Mit dem erworbenen Gelde eilten wir nun von Zürich weiter, und zogen wieder, ohne uns irgendwo aufzuhalten, ganz Deutschland zu Fuß durch bis Lübeck, wo wir im Herbste desselben Jahres anlangten, und fürs erste zu bleiben beschlossen; denn unser Geld war zu Rande, und wir kamen ziemlich schlecht im Zeuge dort an."

„Das war das Ende unseres abenteuerlichen Zuges nach Italien, den wir mit so glänzenden Hoffnungen und Aussichten unternahmen. Hatten wir nun auch unsern Zweck nicht erreicht, so war doch die Reise nicht ganz vergebens. Ich hatte Julius Romanus, Leonardo da Vinci 56
und die Schweiz gesehen, drei Gegenstände, die einen unauslöschlichen Eindruck auf mein Gefühl machten, die mir in der Folge, wo ich wieder Jahre lang von allen Kunstwerken geschieden lebte, immer lebendig vorschwebten, und auf meine Kunst einen wesentlichen Einfluß gehabt haben." —

Hier endet des Künstlers eigene Erzählung, und der Verfasser nimmt nun den Faden derselben wieder auf.

Carstens blieb fast fünf Jahre lang in Lübeck, und erwarb dort seinen Unterhalt mit Portraitmalen, dem einzigen Kunstzweige, der bei dem Publikum jener Handelsstadt einiges Interesse hatte. Er trennte sich aber schon in den ersten Jahren von seinem Bruder, der, gleich unbesorgt um Gegenwart und Zukunft, nur zu oft die Uneigennützigkeit mißbrauchte, mit welcher Carstens, der kaum für sich selbst das Nothdürftige erwerben konnte, Alles brüderlich mit ihm theilte, bis es ihm endlich unmöglich

ward, den Bruder länger auf seine Kosten zu ernähren. Dieser wandte
sich nun nach Stralsund und Greifswald, wo er durch Portraitmalen und
57 Unterricht im Zeichnen seinen Unterhalt, wiewohl meistens kümmerlich,
erwarb.

Im Jahre 1786 kam der Verfasser dieser Lebensbeschreibung nach
Lübeck, und machte bald darauf des Künstlers Bekanntschaft. Gleichheit
der Neigungen knüpfte bald eine innige Freundschaft zwischen beiden. Der
Verfasser war damals noch ein Jüngling; frühe schon von einem leb-
haften Triebe zur Kunst beseelt, aber in einem Lande geboren, wo dieser
Trieb keine Nahrung finden konnte, hatte er bis dahin noch nie Gelegenheit
gehabt, ein Kunstwerk der höheren Gattung zu sehen, geschweige einen
Zweck der Kunst zu erkennen, der weiter ginge, als auf die bloße Nach-
ahmung des Wirklichen. Wer die prosaischen Gegenden Niederdeutschlands
kennt, wo der Verfasser seine Jugend verlebt hat, die Ukermark, Pommern
und Mecklenburg, der wird wissen, welche Seltenheit dort Kunstwerke sind,
und daß man da wohl, so wie der Verfasser, sein zwanzigstes Jahr verleben
kann, ohne je ein historisches Gemälde, oder sonst ein gutes Kunstwerk
gesehen zu haben.

Carstens lehrte ihn zuerst eine höhere Sphäre der Kunst kennen.
58 Der immer rege Enthusiasmus des Künstlers theilte sich der Empfänglichkeit
des jüngeren Freundes mit, und der gleiche Trieb, welcher unter ihnen
bald das enge und doch freie Verhältniß des Lehrenden und Lernenden er-
zeugte, knüpfte zugleich das Band ihrer Freundschaft mit jedem Tage fester.
Die Kunst war der stete Gegenstand ihrer Unterhaltungen, ihrer Uebungen,
ihrer Wünsche und Plane für die Zukunft; und so verflossen ihnen, in
einer von außen sehr beschränkten Lage, welche beide, doch auf verschiedene
Weise, gefesselt hielt, zwei glückliche Jahre vereinten Strebens und Genusses,
die ihnen in der Folge das Schicksal noch einmal, aber freier, schöner und
in verdoppeltem Maße, in Rom zu wiederholen vergönnte.

Da Carstens im Treffen sehr glücklich war, und mit einer bestimmten
schönen Zeichnung eine saubere und gefällige Ausführung verband, so fehlte
es ihm in Lübeck selten an Arbeit, und er hat dort eine große Menge
von Portraits theils gemalt, theils gezeichnet; doch war es nie, besonders
in Oelfarben, die Kunst des Pinsels und des Colorits, wodurch er sich

auszeichnete; gefälliger und sehr fleißig gearbeitet waren seine Miniaturen. 59
Wer sein höheres Talent, seinen feurigen, strebenden Geist, und seinen Sinn für das Große kannte, der mußte diese Geduldproben des pünktelnden Fleißes noch mehr bewundern, den er auf Arbeiten verwendete, die ihn gar nicht interessirten, die ihm vielmehr herzlich zuwider waren; aber er mußte auch bedauern, daß ein Künstler, mit solchen Talenten etwas Großes zu leisten, die köstliche Zeit auf solche Weise verschwenden mußte; denn man kann wohl sagen, daß die fünf in Lübeck verlebten Jahre dem Künstler eben so unnütz verloren gingen, als jene fünf Jahre, die er früher bereits beim Weinhandel verloren hatte.[18]) Zwar setzte er sein Studium der Historienmalerei immer gleich eifrig fort, er componirte, zeichnete, entwarf eine Menge von Erfindungen, die ihm beim Lesen alter und neuer Dichter seine fruchtbare Einbildungskraft darbot; aber es gebrach ihm doch an allen den Hülfsmitteln, welche den Künstler weiter fördern, an Nahrung für seinen Kunstsinn, und an aller Aufmunterung von außen. Er hatte über vier Jahre in Lübeck gelebt, seine Portefeuilles, selbst die grauen Wände seines kleinen Zimmers, waren mit mehr oder weniger ausgeführten Compositionen und flüchtigen Entwürfen angefüllt, und doch war außer wenigen 60
näheren Bekannten, mit denen er umging, Niemand, der dies höhere Talent in ihm kannte. Freilich waren seine eingezogene Lebensweise, sein höchst schlichter Anzug bei einer kleinen unansehnlichen Figur, seine gänzliche Unfähigkeit, sich persönlich bemerkt und sein Talent geltend zu machen, welche theils in der früher vernachlässigten Bildung seines Aeußern, theils in seiner allen Schein verachtenden Denkart ihren Grund hatten, und ihm den Anstrich einer gewissen Rusticität gaben, eben so viele Ursachen, daß Niemand etwas Höheres in ihm ahnete, und daß er auch den wenigen Kennern, die für höhere Kunst Sinn und Interesse hatten, unbemerkt blieb, bis erst spät ein günstiger Zufall ihn einem derselben bekannt machte, der seinem Schicksale eine günstigere Wendung gab.

Ein größeres Hinderniß seines Fortkommens aber war sein siecher, kränkelnder Körper, der mit seinem feurigen Temperamente und rastlos thätigen Geiste in einem für ihn verderblichen Mißverhältnisse stand, und ihn oft Wochen und Monate lang zum Arbeiten unfähig machte. Seine 61
Krankheit war, wie bereits bemerkt worden, ein Brustübel, wozu er den

Keim mit auf die Welt gebracht hatte, das sich von Zeit zu Zeit in heftigen Anfällen meldete, und in Lübeck einigemal zu einem Grade stieg, der seinem Leben Gefahr drohte. Dies öftere Krankliegen, wodurch ihm manche Arbeit entging, manche kostspielige Kur erwuchs, und ein überlästiger Bruder, der in sorglosem Müssiggange auf seine Kosten lebte, setzten ihn öfter in Schulden, die zwar nie beträchtlich waren, von denen er sich aber doch nie wieder gänzlich frei machen konnte. Alle diese Widerwärtigkeiten, mit denen er unablässig zu kämpfen hatte, waren doch nicht im Stande, seinen Muth niederzuschlagen. Auch in leidenden Zuständen war sein Sinn immer heiter, und sein Geist schwebte kummerfrei in den höheren Regionen der Kunst, wo das Bedürfniß ihn nicht erreichte.

Wenn die Ausübung der Kunst ihn nicht beschäftigte, so las er die alten Dichter und Geschichtsschreiber, die in Uebersetzungen vorhanden waren. Unter den Dichtern waren für seine Phantasie Homer, die alten
62 Tragiker und Shakespeare, und für sein Gefühl Pindar, Ossian und Klopstock in den Oden seine Lieblingslectüre. Auch die Mythen der skandinavischen Dichtungen, die er in Kopenhagen kennen gelernt hatte, liebte er ihres großen und phantastischen Inhalts wegen. Dies waren die Quellen, aus denen er den Inhalt seiner Compositionen schöpfte. Die Kupferstiche nach den Werken des Rafael, Michelangelo, Julius Romanus, Polydor, Annibal Carracci, Pietro Testa waren die Hülfsmittel und Muster, nach denen er seinen Styl zu bilden suchte. Aber immer waren Rom und die Originale der unvollkommenen Nachbildungen, mit denen er sich jetzt kümmerlich behelfen mußte, das Ziel, nach welchem er mit steter Sehnsucht hinblickte; und nur wenn, bei seiner hoffnungslosen Lage und ohne alle Aussicht, sich ihr zu entreißen, Zweifel in seiner Seele aufstiegen, daß er jenes Ziel vielleicht nie erreichen werde, konnte er traurig werden und sich über sein unglückliches Schicksal beklagen; dann übermannte ihn wohl auf Augenblicke das zu lebhafte Gefühl des Schmerzes, den er sonst männlich zu ertragen wußte. Nie wird der Verfasser den rührenden Moment vergessen, wo Carstens eines Abends, als das Kunstgespräch
63 lange bei jenen geliebten Gegenständen verweilte, und seine Sehnsucht nach Italien mit ungewöhnlicher Leidenschaftlichkeit in ihm aufgeregt war, von inniger Wehmuth übermannt, jenem weinend um den Hals fiel, und sein

widriges Geschick anklagte, das ihn an einen Ort gebannet habe, wo sein brennender Trieb sich unbefriedigt in sich selbst verzehren, wo er seine Zeit an unedle Portraitarbeit verschwenden müsse, und vielleicht nie an das Ziel seiner Wünsche gelangen werde. Aber nie hörte man ihn über Widerwärtigkeiten klagen, so drückend sie sein mochten; selbst sein sieches Körper war ihm nur als Hinderniß für seinen Kunsttrieb lästig; am wenigsten bekümmerten ihn zeitliche Güter. Ueberhaupt war wohl nicht leicht ein Künstler in dieser Hinsicht uneigennütziger, gleichgültiger gegen baaren Gewinn, als Carstens. Seine Kunst allein war ihm alles; sie war sein Element, seine Religion, seine Seligkeit, sein Dasein. Er würde mit Freuden auf alle äußeren Vortheile verzichtet, allen Bequemlichkeiten des Lebens, an die er ohnehin nicht gewöhnt war, allem Gewinn durch seine Kunst entsagt, in Dürftigkeit gelebt, und sich glücklich gefühlt haben, wenn er um diesen Preis die Befriedigung seines Strebens hätte erkaufen können.

Bei dieser Verzichtung auf alles, was außerhalb seiner Kunstsphäre 64
lag, war aber Carstens um so eifersüchtiger auf die Erwerbung jedes Gutes innerhalb derselben, und er besaß in hohem Grade jene Leidenschaften, welche gewöhnlich mit großen Anlagen verbunden sind: einen feurigen Ehrgeiz, der nur nach dem Vortrefflichen strebt, und der eifersüchtige Nebenbuhler jedes andern wird, den er auf seiner Laufbahn noch vor sich erblickt; den Stolz, jedes erworbene Verdienst nur dem eigenen Streben zu verdanken; nur durch wahre Trefflichkeit zu bestehen, und jeden Schleichweg zu Ruhm und Gewinn, sowie jeden, der darauf kriecht, zu verachten.

Diese Triebfedern wirkten schon frühe in ihm, sobald sein Talent zum eigenen Bewußtsein gelangte, wie sowohl seine Art zu studiren, als seine Fehde mit der Kunstakademie in Kopenhagen beweist. Sie wurden jedoch von der entschiedenen Geradheit und Redlichkeit seines Charakters so beherrscht, daß sie sich immer in den Schranken eines gerechten Selbstgefühls erhielten, und nie in Dünkel und Anmaßung ausschweiften. Aber es lag in der natürlichen Offenheit seines Charakters, daß er die Regungen dieses Selbstgefühles, die andere klüglich verschweigen, ohne Arg äußerte, 65
wodurch er bei manchen, die von sich auf andere schließen, nicht selten in den Verdacht der Eitelkeit und Anmaßung gerieth, die doch seiner Denkweise

völlig fremd waren. So hatte er schon damals, wo er doch von der Stufe, die er späterhin erreichte, noch weit entfernt war, ein richtiges Vorgefühl von dem, was ihm erreichbar sein, und was ihm unerreichbar bleiben würde, indem er äußerte: Vor allen übrigen Künstlern, selbst vor dem Annibal Carracci, den er doch in jener Zeit vorzüglich hoch schätzte, fürchte er sich nicht; wenn er nur Gelegenheit habe, sich in Rom auszubilden, so hoffe er sie wohl zu erreichen; aber Michelangelo und Rafael seien so groß, daß er sich glücklich schätzen würde, wenn er dahin gelange, daß man es dereinst seinen Arbeiten ansehe, er sei nicht unrühmlich in ihre Fußtapfen getreten. Diesen großen aber bescheidenen Wunsch, der aus der Fülle seiner Verehrung für jene Künstler, und seines Enthusiasmus für die Kunst quoll, hat er nach dem Urtheile der Kenner in seinen zu Rom verfertigten Arbeiten wirklich, und mehr als irgend ein anderer unter den Neueren, erreicht.

66 Von den Compositionen unseres Carstens aus jener Zeit kann der Verfasser nur die anführen, welche er gesehen hat, und deren er sich noch deutlich erinnert. Sie werden ihm Veranlassung geben, über den früheren Styl des Künstlers und die derzeitige Stufe seiner Ausbildung einige Bemerkungen zu machen. Es sind die nachstehenden:

Achill, dem der Geist des Patroklos im Traume erscheint; nach Homer.

Ein Bakchanal von fünf bis sechs Figuren, die um eine Statue des Bakchus tanzen.

Sokrates, der dem Alkibiades in der Schlacht bei Potidaea das Leben rettet; mit Bister lavirte Federzeichnung.

Odysseus, der vor der Grube voll Opferblutes die Schatten der abgeschiedenen Seelen beschwört; nach dem XIten Buche der Odyssee.

Locke, der dem Hother erscheint und ihm die drei Walkyrien zeigt, die in ihrer Höhle den Spieß härten, mit dem er Baldern erlegen soll; aus Ewald's Trauerspiel: „Balder's Tod".

67 Hermann aus der Schlacht zurückkehrend, dem Thusnelde den Kranz reicht; aus Klopstock's „Hermanns-Schlacht".

Der Geist Cathmors, der als Erscheinung Sulmallen vorüberschwebt, die ihre Arme nach ihm ausstreckt, aus Ossian's „Temora".

Cassandra vor dem Palast des Pelops in Argos, sitzend auf einem Wagen und weissagend; nach dem „Agamemnon" des Aeschylos (befindet sich unter dem Nachlaß des Künstlers auf der weimarischen Bibliothek).

Amor, der einen ruhenden Jäger in sein Netz zieht; allegorische Idee des Künstlers.

Ossian und Alpin zur Harfe singend; aus Ossian's letztem Liede (unter dem Nachlaß des Künstlers auf der weimarischen Bibliothek).

Gott Vater von Zeit und Ewigkeit getragen; schwebende Gruppe.

Die vier Elemente; allegorische Darstellung.

Die vier Jahreszeiten; desgleichen.

Die vier Alter des menschlichen Lebens nach der Musik der Zeit tanzend; desgleichen.

Noch andere allegorische Darstellungen, deren Inhalt dem Ver- 68
fasser nicht mehr erinnerlich ist.

Carstens hatte vom Anfange seines Studirens, seitdem er zuerst die Antiken sah, den Styl derselben in seiner Zeichnung nachzuahmen getrachtet, der sich bekanntlich durch den Charakter idealischer Individualität von dem Styl der modernen Kunst, der, wo sie sich ohne Einfluß der Antike gebildet hat, Darstellung wirklicher Individualität ist, unterscheidet. An antiken Formen hatte er lange ausschließend Auge und Geschmack gebildet; wie denn auch schon von Natur Sinn für Größe, Hoheit und Kraft die vorherrschende Stimmung seines Gemüths war. Das Niedliche, Zierliche, wenn es nichts weiter war; selbst das Schöne, ohne Großheit und interessante Bedeutung, machte wenig Eindruck auf ihn. Sollte das Zärtliche ihn rühren, so mußte es mit Hoheit verbunden sein; es mußte einen pathetischen Charakter annehmen, und auch nur so gelang ihm der Ausdruck desselben; die erschlaffenden Rührungen des Sentimentalen waren seiner energischen Natur eben so zuwider, als jene moderne, affectirte Grazie der Hof- und Cabinetsmaler, wie er sie zu nennen pflegte, seinem 69
auf Wahrheit ruhenden Schönheitssinne; gegen das Tändelnde, Spielende, Charakterlose, eiferte er bei jeder Gelegenheit.

Zunächst den Antiken, die er stets für die höchsten Muster des Styls hielt, waren vorzüglich Michelangelo's Werke, die er jedoch blos aus

Kupferstichen kannte, seinem noch ungebildeten Sinne für kraftvolle Größe zusprechend, und er war lange unentschieden, ob er jenem, oder dem Rafael, in seiner Schätzung den höchsten Rang einräumen solle. Sein richtiger Verstand, sein treuer Natursinn sprach für diesen; sein Gefühl, seine Phantasie für jenen. Späterhin in Rom entschied sein reiferes Urtheil für Rafael, ohne daß sich seine Verehrung für Michelangelo deshalb vermindert hätte.

Nachdem er die Werke des Julius Romanus in Mantua gesehen hatte, behauptete dieser für lange Zeit eine fast ausschließende Herrschaft über seinen Geschmack. Das poetisch-Kühne in den Erfindungen desselben, das Feuer seiner Phantasie, die Kraft seines Styls reizten ihn zu ähnlichen
70 Kunstschöpfungen, doch war er, wenn man auch den Einfluß dieses Genius auf den seinigen erkannte, nie eigentlich Nachahmer desselben.

Schon in dieser Periode hatte Carstens eine gewisse Vorliebe zu allegorischen Darstellungen gefaßt, die er auch noch lange nachher hegte. Zum Theil hatten ihn die Blätter des Pietro Testa, die er damals, ihrer Originalität und ihres Gedankenreichthums wegen, sehr hoch schätzte, zum Theil auch, nach seinem eigenen Geständniß, Winkelmann's Versuch einer Allegorie, auf diesen Abweg geleitet, und um so leichter, da er schon seiner Gemüthsart nach Bedeutung und Tiefe des Sinnes in Kunstwerken liebte, und ein Freund von symbolischen Darstellungen war, von denen zur Allegorie in der Kunst nur ein leichter Uebergang ist. Hiezu kam noch, daß die gigantische Größe in Michelangelo's Gottvater, Propheten und Sibyllen, ihn zur Hervorbringung ähnlicher Riesengestalten begeisterte, zu denen er in der Ideenwelt der Symbolik und Allegorie den schicklichsten Stoff zu finden glaubte. So gerieth er denn auf Gegenstände, wie unter den oben erwähnten: Gottvater mit Zeit und Ewigkeit, die Elemente,
71 die Jahreszeiten, und andere, von denen in der Folge die Rede sein wird.

Was man aber auch bei manchen seiner allegorischen Darstellungen wider die Wahl der darzustellenden Gegenstände mit Recht sagen mag, so war es doch eine lobenswerthe Eigenschaft seiner Allegoricen, daß er die Bedeutung so viel als möglich in die Gestalten zu legen, und denselben einen großen, den Ideen angemessenen, Charakter zu geben suchte, und daß er nie in den Fehler gelehrtwitzig zu allegorisiren, und Wirkliches mit

Allegorie zu vermischen, verfallen ist; ja einige seiner allegorischen Compositionen sind in ihrer Art vortrefflich zu nennen, wenn man nicht die ganze Gattung verwerfen will, welches wohl Niemand im Ernste wollen wird. Ueberhaupt zeigen die oben angeführten Compositionen, daß Carstens am liebsten heroische und ernste Stoffe der alten Fabel wählte, zu deren Darstellung eine dichtende Phantasie erfordert wird; und dergleichen Gegenstände gelangen ihm auch am besten. [19])

Da unser Künstler in seinem Studium von der Antike, also vom Ideale, und nicht von der Nachahmung des Wirklichen ausgegangen war, 72
so tragen die Arbeiten seiner früheren Periode auch mehr den Charakter jener als dieses an sich. Man sieht in ihnen das Streben nach der reinen Form und dem schönen Umriß der alten Bildwerke, meistens gefällige Stellungen, Großheit und einen kräftigen Charakter der Gestalten, zugleich aber auch eine rohe Härte, die in kraftvollen Menschen das Streben nach Bestimmtheit anfangs immer begleitet; und oft einen Mangel an jener, nur der schönen Natur eigenen und aus ihr zu schöpfenden Individualität, die, in Vereinigung mit dem Ideale, die Vollendung des Styls und der Kunstbildung ausmacht.

Es giebt eigentlich nur zwei Wege, zu dieser Vollendung zu gelangen: Entweder die Kunst geht, wie in ihrer ursprünglichen Entwickelung der Fall ist, von der treuen Nachbildung der individuellen Natur zur freien Nachbildung ihrer Gegenstände nach allgemeinen Gesetzen über, und erhebt sich auf diese Weise endlich von der wirklichen Individualität zur idealischen. Oder die Kunst geht, wie in der Periode ihrer völligen Ausbildung der Fall ist, vom Ideale aus, und steigt von der Höhe desselben zur Wirklichkeit herab, um diese durch das Ideal zu läutern, und aus ihr neue Individu- 73
alitäten für ihre Darstellungen zu schöpfen. Den ersten Weg [20]) nahm die alte Kunst, und auch die neuere bis auf Rafael, wenn man den früheren Einfluß der alten Kunst auf dieselbe, der bis dahin unbedeutend war, nicht in Anschlag bringen will. Nur findet bei beiden der Unterschied statt, daß die alte Kunst sich auf diesem Wege ursprünglich als Plastik, die neuere hingegen als Malerei ausgebildet hat. So wurde jene schon, durch ihre größere Beschränktheit in der Nachahmung des Wirklichen, frühe zum Ideale getrieben, diese hingegen ward durch ihre vorzügliche Fähigkeit,

das Wirkliche darzustellen, auch stärker an dasselbe gefesselt; und diese, schon durch das Materiale einer jeden Kunst bestimmte Richtung ward auch durch die Gegenstände ihrer Anwendung bestätigt. Die ältere Kunst durchlief, nach einer glücklichen Entwickelung, ungestört den ganzen Kreis ihrer Ausbildung; die neuere hingegen begann zwar ebenfalls ihre Entwickelung glücklich, aber, nicht so wie jene durch ihr Object begünstigt und empor gehoben, blieb sie an der Schwelle des Ideals stehen, ohne es in
74 seiner Hoheit zu erschwingen; ohne auch nur für einen einzigen Charakter ein bestimmtes Kunstideal als festen Typus auszubilden. [21]) Den zweiten Weg mußten alle alten Künstler, Bildner und Maler, nehmen, nachdem die alte Kunst ihren Gipfel erreicht hatte, wenn sie ihre Vorgänger nicht blos copiren, oder leere Formenschönheit ohne Charakter bilden wollten. Diesen Weg ging auch, ohne es selbst zu wissen, durch seinen Genius geleitet, unser Künstler in seiner Ausbildung.

Noch ein dritter Weg ist durch Verbindung jener beiden möglich, indem der Künstler gleich Anfangs in seinem Studium Ideal und Natur, Antike und Rafael, den man gewissermaßen als den Repräsentanten der Natur ansehen kann, zu vereinigen strebt. Diesen Weg schlagen gewöhnlich die Neuern ein, welche Antike, Rafael und Natur zugleich studiren. Aber aus diesen verschiedenen Stoffen ein organisches Ganze zu schaffen, ist ein Problem, dessen glückliche Lösung nur dem Genie gelingt. [22])

Frühe ergriffen auch, wie schon bemerkt worden, Michelangelo's Werke den Geist unsers Künstlers, und die Wirkung davon zeigte sich auffallend
75 in dem Styl seiner Formen. Er strebte lange der gigantischen Größe jenes Meisters nach, die energische Gemüther in der früheren Periode ihrer Bildung so mächtig anzieht, und machte sich die Großheit seiner Verhältnisse, die Breite seiner Formen zu eigen; aber sein wahres Gefühl vermied glücklich das Gewaltsame und Uebertriebene der Stellungen in den Gestalten des Buonarroti, und folgte mehr den gemäßigten, schönen Bewegungen der Antike. Diesen Einfluß der Antiken und des Michelangelo auf seinen Geschmack beherrschte doch immer die eigenthümliche Vorstellungsart seines Genies. Diese Selbständigkeit unter der Macht fremden Einflusses ist auch in seinen früheren Versuchen sichtbar; und nie mangelte seinen Gestalten Leben, Charakter und Ausdruck, denn sie waren ächte Geschöpfe

der Einbildungskraft; nicht einer blos mechanischen Fertigkeit, die gerade der schwächere Theil seiner Kunst war; so daß ihm das Darstellen außer sich mehr Schwierigkeiten machte als die Erfindung, die er immer ganz im Kopfe geordnet vollendete, ehe er daran ging, sie aufzuzeichnen.

Carstens kannte zwar den menschlichen Körper ziemlich genau, und versäumte keine Gelegenheit, wo er das Nackte an lebenden Gestalten sehen 76
konnte, z. B. beim Baden mit seinen Freunden, die er entkleidet mancherlei Stellungen und Bewegungen machen ließ, die ihm für seine Zwecke dienlich waren, und aus denen er das Wesentliche mit einem schnellen Blicke aufzufassen geübt war. Doch fehlte es ihm noch an jener gründlichen Kenntniß der Anatomie, die dem Künstler schon beim Entwerfen seiner Gestalten so sehr zu Statten kommt, aber zur richtigen Ausführung noch unentbehrlicher ist, und worin unter allen Neueren Michelangelo der gelehrteste und größte war. Seine Kenntniß der Anatomie erstreckte sich nur auf das richtige Verhältniß der Theile und Glieder, und auf die Hauptformen derselben, so wie sie in der Antike dem Zweck der Schönheit untergeordnet erscheint, ohne genauere Andeutungen der Zufälligkeiten, die in der Mannigfaltigkeit der Gestalten gefunden werden, und die der Künstler gleichfalls kennen muß. Sie war viel mehr conventionell und dürftig, als wahr und gründlich, und für ihn als Maler unzureichend. Er fühlte dies auch selbst genug, und sparte keine Aufmerksamkeit und Mühe, das früher Versäumte nachzuholen. Hätte er Gelegenheit gehabt, 77
große Arbeiten auszuführen, so würde er diesen Theil früher in seine Gewalt gebracht haben. Denn wenn ein großes Werk auch darum, weil es groß ist, nicht mehr Kunstverdienst hat, so ist es doch schwerer und der Künstler lernt mehr dabei.

In der Perspective, sowie in der Lehre von Licht und Schatten, war Carstens in dieser Zeit noch bloßer Naturalist; doch half er sich, wo sein Augenmaß ihn im Stiche ließ, ziemlich gut dadurch, daß er sich die Figur in Thon modellirte, und die Wirkung der Beleuchtung daran bemerkte. Plan und Grund eines Gemäldes perspectivisch aufzuzeichnen verstand er noch nicht, und er hütete sich darum auch vor solchen Gegenständen, wo dergleichen eben nothwendig war.

Im Colorit war er verhältnißmäßig am meisten zurückgeblieben.

Seine bedrängte Lage erlaubte ihm selten einen Versuch in Oelfarben zu machen, um so mehr, da er auf keinen Absatz eines historischen Gemäldes rechnen konnte. Was er sonst mit Wasserfarben colorirte, war zwar ziemlich roh und hart; doch gelang ihm von Anfang an die Wassermalerei besser als das Oelmalen, worin er sich zwar in der Folge noch merklich gebessert,
78 es aber doch nie zu einiger Vollkommenheit gebracht hat. Sein Sinn war für die Reize des Colorits weniger empfänglich, obgleich es ihm nicht an richtigen Grundsätzen über dasselbe fehlte; nur konnte er dieselben nicht genügend ausüben, weil ihm dazu sowohl die Kenntniß der nöthigen Handgriffe, als die nur durch viele Uebung zu erlangende Fertigkeit mangelte. In diesem Punkte bestätigte die Folge, was ihm Abilgaard vorher gesagt hatte. Carstens suchte sich über diesen unverschuldeten Mangel durch mancherlei Sophismen zu trösten; so hätte er gern die schon von andern ausgesonnene Behauptung vertheidigt, daß die Erfindung der Oelmalerei den Verfall der Kunst befördert habe, dadurch daß sie den Fleiß zu sehr aufs Pinseln lenkte; oder er behauptete, sie schicke sich eigentlich nicht wohl für den großen Styl, oder er führte Michelangelo's Sprüchlein an, der sich mit ihm in gleicher Lage befand: „Die Oelmalerei sei eines Mannes unwürdig und eine Arbeit für Weiber". Wenn man ihm diese Ausflüchte aber nicht gut heißen wollte, so ergab er sich am Ende doch gutwillig, und gestand, daß er es nicht von Herzen so meine.

79 In der Ausführung war er gleichfalls sehr schlicht und kunstlos, aber doch sauber und fleißig, wenn er wollte. Man könnte sagen: Gedanke und Composition waren der Abdruck seines innern Reichthums; die Ausführung seiner Erfindungen war das Bild seiner äußern Armuth und Beschränkung. Es war ihm blos darum zu thun, seinen Gegenstand in der Zeichnung möglichst bestimmt und deutlich auszudrücken, seine Figuren wohl zuründen, und das Ganze in Uebereinstimmung zu bringen. Uebrigens zeichnete er ohne Manier und ohne die affectirte Meisterschaft vieler neueren Zeichner und Conturenschreiber, die auf Geist Anspruch macht, aber selten mehr ist als mechanische Fertigkeit eines Schreibmeisters.

So strebte und rang Carstens unter den ungünstigsten Verhältnissen, ohne Aussichten einer besseren Zukunft, während seines fünfjährigen Aufenthalts in Lübeck, und der Verfasser war, in den zwei letzten Jahren

desselben, täglicher Augenzeuge des oben Gesagten. Sein Eifer für die Kunst blieb sich jedoch immer gleich. Er kämpfte um sie, wie um sein Dasein; auch war sie wirklich eine Hauptbedingung desselben, und nur ihretwegen hatte das Leben, das ihm wenig andere Freuden darbot, noch 80
einen Reiz für ihn. In ihr vergaß er Unglück und Leiden; aber es war ihm doch unmöglich, in einer solchen Lage weitere Fortschritte zu machen. Aller Hülfsmittel entblößt, aller Nahrungsquellen für seinen Kunstsinn beraubt, verzehrte sich seine Kraft in mühevollen Bestrebungen, die seinen Trieb zwar beschäftigen, aber nie befriedigen konnten.

Mangel an Nahrung seines Kunsttriebes brachte ihn dazu, daß er sich damals oft mit Dingen beschäftigte, die außerhalb seiner Sphäre lagen und zu denen er keine Anlagen hatte. So trieb er Poesie; machte Oden, Dithyramben, Trauerspiele, Epigramme, Satiren, Skaldengesänge ꝛc., die aber meistens Wiederklänge der Erinnerung aus Pindar, Klopstock, Sophokles, Stolberg, Gerstenberg u. a. waren. Es fehlte darin nicht an mancher eigenen Idee, aber die Sprache wollte ihm nicht gehorchen.[23]) Auch im Felde der Philosophie trieb er sich eine Zeitlang um, obgleich er ein zu konkreter, zu plastischer Kopf war, um speculative Ideen anders als bildlich zu fassen. Durch Lessing's Schriften, besonders durch die berühmten Fragmente, die ihm in die Hände geriethen, ward er veranlaßt, auch sein Religions- 81
system hervor zu suchen, das seit seiner Kindheit ziemlich geruhet hatte. Doch da er ein heller, heiterer Kopf war, zwar jedes Enthusiasmus fähig, aber ohne den mindesten Hang zu Schwärmerei und Mystik, so zog er sich bald ganz vernünftig aus dem Handel, und statt nach der Lehre der neuesten Kunstweisheit die Kunst in der Religion (oder vielmehr in einem phantastischen Gespenster brütenden Mysticismus) zu suchen, suchte und setzte er seine Religion in der Kunst. Nachher fing er auch an, Kant's Kritik der reinen Vernunft zu studiren, worin er aber nicht weiter kam, als in die Lehre von Raum und Zeit; und die Ausbeute dieses Streifzuges war eine symbolische Darstellung dieser beiden Formen in einer malerischen Composition, derentwillen er mancherlei Anfechtungen in Scherz und Ernst erfahren mußte. Ihrer wird in der Folge erwähnt werden.

Endlich schien es, als ob das Schicksal unserm Künstler einmal lächeln wolle. Ein günstiger Zufall verschaffte ihm die Bekanntschaft des

Dichters Overbeck [24]), den ein Freund zu Carstens führte, um ihn die Com-
82 positionen desselben sehen zu lassen. Overbeck ward angenehm überrascht, in einem elenden schwarz beräucherten Zimmer, und unter einer so unscheinbaren Hülle einen Geist zu finden, der mit Homer, Sophokles, Ossian, Shakespeare ꝛc. in vertrauter Bekanntschaft lebte, und Scenen aus ihren Werken in eigenen Erfindungen darstellte. Der edle Dichter, von des Künstlers unwürdiger Lage unterrichtet, interessirte sich lebhaft für Carstens, und führte ihm nach einigen Tagen den Rathsherrn Matthaeus Rodde zu, einen der reichstbegüterten Männer jener Stadt, der mit warmer Liebe zur Kunst die Einsichten eines Kenners vereint, und selbst eine ausgewählte Sammlung von Gemälden besitzt. Ein solcher Kunstfreund konnte den Werth des Talents, das er da im Verborgenen fand, nicht verkennen; er sah aber auch zugleich die Hindernisse, die es niederdrückten. Er wiederholte seinen Besuch bei Carstens, lud ihn zu sich, suchte durch nähere Bekanntschaft sein Zutrauen zu gewinnen, unterrichtete sich genauer von seiner Lage, und rieth ihm, eine Stadt zu verlassen, wo sein Talent ewig ein todtes Capital für ihn bleiben würde, und an einen Ort zu gehen, der für die Ausbildung und Anwendung desselben besser geeignet sei; wozu er
83 ihm Berlin vorschlug. Carstens bedurfte dieser Aufforderung nicht, da er selbst schon lange diesen Wunsch hatte, zu dessen Erfüllung ihm nur die Mittel gebrachen. Aber auch diesem Hindernisse hatte der edle Mann abzuhelfen beschlossen. Nachdem er sich überzeugt hatte, daß des Künstlers sittlicher Charakter ihn der Unterstützung, die sein Talent bedurfte, noch würdiger mache, that er demselben das Anerbieten, nicht allein seine Schulden, die etwas über hundert Thaler betragen mochten, zu bezahlen, sondern ihn auch in den Stand zu setzen, daß er die Reise nach Berlin machen, und dort wenigstens ein halbes Jahr leben könne, um sich indessen bekannt zu machen, und sich günstigere Aussichten für die Zukunft zu bereiten. Von der Wiedererstattung dieses Geldes sollte nie die Rede sein; nur äußerte der edle Geber, um das Ansehen eines Geschenks zu vermeiden, daß es ihm lieb sein würde, einmal nach der Bequemlichkeit des Künstlers, als freie Erkenntlichkeit, etwas von dessen Arbeit für seine Sammlung zu empfangen. Dies ist in der Folge nicht geschehen, obgleich Carstens sich zuweilen selbst daran mahnte, und den Namen seines Wohl-

thäters nie ohne Dankgefühl nannte. Möge der edle Mann es dem Ver- 84
fasser verzeihen, daß er dieser menschenfreundlichen Handlung an seinem Freunde hier öffentlich gedenkt. Sie hatte zu viel Einfluß auf das Schicksal unsers Künstlers, als daß sie in dem Leben desselben mit Stillschweigen übergangen werden konnte; und die Pflicht der Gerechtigkeit fordert den Dank, den ein edles, durch sein eigenes Bewußtsein hinlänglich belohntes Gemüth verschmähen darf. Ein großes Talent ist selten; noch seltener ist vielleicht der Edelmuth, der es aus seiner Verborgenheit hervorzieht und aus reiner Kunstliebe uneigennützig unterstützt.

Durch diese unerwartete Hülfe wurde Carstens auf einmal seiner Noth entrissen und zu neuen Hoffnungen beseelt, daß endlich sein Schicksal eine bessere Wendung nehmen werde. Um aber nicht ganz unvorbereitet nach Berlin zu kommen, sandte er gegen den Herbst 1787 seine allegorische Darstellung der vier Elemente in Oel gemalt an den derzeitigen Curator der Akademie, den Minister Freiherrn von Heinitz, mit der Bitte, diesem Bilde in der bevorstehenden Ausstellung einen Platz zu vergönnen. Er erhielt dafür ein verbindliches Antwortschreiben des Ministers, und ging dann im folgenden Frühjahr 1788 selbst nach Berlin.[25])

Die Reise des Künstlers nach Berlin unterbrach nun auch das innige 85
Verhältniß, das zwischen ihm und dem Verfasser bis dahin gewaltet hatte, für mehrere Jahre. Carstens war kein Freund vom Briefschreiben, daher erfuhr nur selten und zufällig einer etwas von dem andern; doch blieb dessen ungeachtet ihre Freundschaft dieselbe. Auch der Verfasser verließ Lübeck bald nachher und ging in andere Gegenden Deutschlands; er kann also von den Lebensumständen des Künstlers während der nächstfolgenden sechs Jahre nur die Hauptmomente mittheilen, die er in der Folge, als ein günstiges Geschick beide wieder in Rom vereinte, aus mündlichen Erzählungen des Künstlers gesammelt, zum Theil auch, nach dem Tode desselben, von einem seiner Freunde in Berlin erhalten hat.

Carstens lebte während der zwei ersten Jahre in Berlin ziemlich unbekannt; er wußte sich, wie schon oben gesagt worden, nicht persönlich geltend zu machen, und wollte blos durch seine Arbeiten bekannt werden, wozu er sogleich keine Gelegenheit fand. Ja er gerieth für eine Zeitlang in so elende Umstände, daß er im eigentlichen Sinne auf Brod und Wasser 86

beschränkt war, da er keinen Verdienst als durch ein paar Zeichenstunden hatte, die ihm schlecht bezahlt wurden. Sein schwächlicher Körper konnte sich bei dieser magern Gefängnißkost nicht aufrecht erhalten; er fiel in eine schwere Krankheit, die ihn dem Tode nahe brachte; doch seine Natur siegte diesmal noch, und er genas wieder. In der Folge erhielt er öfters Bestellungen für Buchhändler, durch die er seinen Unterhalt nothdürftig gewann. Späterhin trat er auch in maurerische Verbindungen, die ihm zwar für seinen Zweck keine wesentlichen Vortheile brachten, aber ihm doch die Bekanntschaft manches wohlwollenden Mannes verschafften und ihn in einige Familien einführten, deren Umgang ihn der Einsamkeit entriß, und das Gefühl seiner bedrängten Lage, wenn auch nicht tilgte, doch minderte.[26])

Er hatte sich vorgesetzt, in Berlin keine Portraits zu malen, sondern sich blos als Historienmaler zu zeigen, theils um dadurch nicht aufs neue von seinem Hauptstudium zu sehr abgezogen zu werden, theils um alle für ihn nachtheiligen Vergleichungen mit andern Künstlern, die sich in diesem
87 Fache, das er so lange nur des Brodes wegen und nie mit Lust getrieben hatte, hervorthaten, und besser als er in Oel malten, zu vermeiden. Dagegen war er fest entschlossen, im historischen Fache, wozu er seinen Beruf und seine Fähigkeiten kannte, keinem den Vorzug zu lassen; und er harrete nur auf eine günstige Gelegenheit, wo er sich auf eine ausgezeichnete Art bemerkbar machen könnte. Diese ergab sich denn auch in der Folge.

Von den Arbeiten, welche Carstens in Berlin für Buchhändler gezeichnet hat, sind dem Verfasser außer den mythologischen Vorstellungen von seiner eigenen Erfindung zu Ramler's Mythologie, die aber durch den Stich verpfuscht worden sind, und außer den Umrissen, die er zu der Götterlehre von Moritz nach antiken Steinen dem Holzschneider Unger auf die Stöcke gezeichnet hat, die aber auch nachher von Tassaert in Kupfer geätzt sind, keine bekannt geworden. Von diesen letzteren war er nur mit den Unger'schen Holzschnitten zufrieden, nicht mit (den) Tassaert'schen Nachstichen. Carstens legte auf seine für Buchhändler gemachten Arbeiten, die, wie er sagte, noch überdies von den Kupferstechern verhunzt wurden, nicht den
88 geringsten Werth, und sie sind fast alle ohne seinen Namen gestochen worden. Ueberhaupt war das Moderne sein Fach nicht, und das Vignetten-

wesen verabscheuete er als einen elenden Trödel der Kunst, zu dem nur die Noth ihn zwingen konnte.[27])

Zur zweiten Kunstausstellung seit seinem Aufenthalte in Berlin hatte er eine große und reiche Composition verfertigt, die gegen zweihundert Figuren enthielt, und den Sturz der Engel vorstellte. Er wählte diesen Gegenstand, weil er ihm Gelegenheit gab, den Reichthum seiner Phantasie und seine Kunst in der Composition zu entfalten. Es war eine frei umrissene, mit Bister lavirte Federzeichnung, die einen Bogen vom größten Format anfüllte, und während der Ausstellung die Aufmerksamkeit der Kenner und Künstler vorzüglich auf sich zog.

Durch diese Zeichnung, die in der Folge ein reicher Kunstliebhaber, Namens Meier in Hamburg, kaufte, hoffte Carstens seine Aufnahme und Anstellung bei der Akademie der Künste zu bewirken; nicht daß es ihm um diese Anstellung selbst zu thun gewesen wäre, denn er haßte schon von Kopenhagen her die Kunstakademien, und hielt sie für zwecklose Anstalten; 89
sondern blos, weil er darin ein Mittel sah, seinen großen Zweck, den er nie aus dem Gesichte verlor, zu erreichen. Da nun auch der Akademie bei dieser Gelegenheit der Vorwurf gemacht wurde, daß sie so viele unnütze Besoldungen und Pensionen ertheile, und einen Künstler von so ausgezeichneten Talenten ohne Unterstützung lasse, so geschah ihm auch wirklich der Antrag, eine Lehrstelle bei der Akademie anzunehmen. Er machte für seine Anstellung zur Bedingung, nicht von dem akademischen Senat oder dem Directorium der Akademie, sondern nur unmittelbar von dem Curator derselben, Freiherrn von Heinitz, abzuhangen. Die Akademie hatte Schwierigkeiten, diese Bedingung einzugehen, und er machte sich dadurch die Glieder derselben eben nicht zu Freunden, wenn sie auch dem Minister, der ihn indeß näher kennen gelernt hatte, nicht mißfiel. Endlich wurden die Schwierigkeiten hinweggeräumt, oder vielmehr stillschweigend beseitigt, und der Professor Moritz, damaliger Secretär der Akademie, der sich bei dieser Gelegenheit als Carstens Freund erwies, war Vermittler der Sache. Seine Bestallung als Professor bei der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften (wie sie sich selbst nennet) wurde ihm unterm 21. Mai 1790 90
ausgefertigt; da aber jener Bedingung der Unabhängigkeit vom Directorium der Akademie in derselben nicht erwähnt war, so weigerte sich Carstens,

die Bestallung anzunehmen, und trug sie wieder zum Minister zurück. Doch nahm er sie endlich auf die mündliche Versicherung des Ministers, daß derselbe deshalb mit Moritz sprechen, und die Sache seinem Verlangen gemäß zur Richtigkeit bringen werde, so an, wie sie ausgefertigt war. Er glaubte, das Ehrenwort des Ministers könne ihm genügen. Die Folge dieser Auszeichnung war, daß Carstens die meisten Professoren der Akademie wider sich hatte, unter denen, nach seiner eigenen Aussage, der alte Chodowiecki, den er als einen großen Künstler in seinem Fache ehrte, sich allein immer als wahrer Freund gegen ihn betragen hat. [28])

Carstens war also nun als Professor der Akademie mit einem Jahrgehalt von hundert und fünfzig Thalern angestellt, und erhielt, seinem eigenen Wunsche gemäß, den Unterricht in der Gypsklasse. Er hatte diese
91 gewählt, weil er darin mit keinem andern Lehrer in Zusammenstoß kam, und nach seinen eigenen Grundsätzen unterweisen konnte. Auch erwarb er sich bald die Zuneigung seiner Schüler. Im folgenden Jahre ward ihm auf Verwendung des Ministers, der ihm wohl wollte, sein Gehalt mit hundert Thalern aus der Akademiekasse vermehrt, wodurch er denn wenigstens vor Mangel und Noth gesichert war. [29])

In Berlin fand sich nun Carstens zwar wieder von manchem trefflichen Werke der Kunst umgeben, und in der Nähe einer Akademie, wo Kunst gelehrt und getrieben wird, aber er fand doch dort nichts Neues, das so vorzüglich gewesen wäre, als was er in Kopenhagen, Mantua und Mailand bereits gesehen und seinem Geiste angeeignet hatte. Das höhere Bedürfniß desselben blieb also auch hier noch immer unbefriedigt. Der Aufenthalt in Berlin konnte demnach für Carstens wohl ermunternd, und durch seine Folgen für ihn wichtig, aber für seine fernere Ausbildung nur von geringem Nutzen sein; im Gegentheil mußte jedes längere Säumen in Berlin dieselbe verspäten. Er hatte also wohl recht, wenn er aus
92 allen Kräften strebte, sich von dort den Weg nach Rom zu bahnen, und alles, was sich ihm in Berlin Günstiges darbot, nur als Mittel zu diesem Zwecke zu benutzen.

Doch wirkte während seines dortigen Aufenthaltes ein anderes Bildungsmittel wohlthätig auf ihn; zwar weniger fruchtbar, als der begeisternde Eindruck trefflicher Kunstwerke, aber doch für den kunstfähigen, strebenden

Geist höchst wichtig und belehrend: der Umgang mit denkenden, kenntnißreichen Künstlern, und das Urtheil eines am Höchsten der Kunst gebildeten und gereiften Geschmackes. Dieser Vortheil ward ihm in Berlin durch den vertrauten Umgang mit den beiden Gebrüdern Genelli, Baukünstler und Landschaftsmaler, zu Theil. Carstens war bereits dort, als diese beiden Künstler im Jahre 1789 von Rom zurückkamen. Er war kurz vorher von einem schweren Krankenlager erstanden, als er ihre Bekanntschaft machte. Rom, wohin immer seine Wünsche gerichtet, und woher diese Künstler eben zurückgekehrt waren, beförderte ihre gegenseitige Annäherung. Wie auf einer öden Haide Reisegefährten, die ein gleicher Weg zusammenführt, schnell vertraut werden, so knüpfte auch dort, wo, bei allem Treiben 93
der Kunst, wahre Kunst und der Sinn dafür so selten sind, Gleichheit des Zweckes und der Neigung bald das Band inniger Freundschaft. Der Trieb zu lernen von der einen, sowie das Bedürfniß sich mitzutheilen von der andern Seite, fand in diesem engeren Verhältnisse gleiche Befriedigung. Die Kunst war der unerschöpfliche Gegenstand ihrer Unterhaltungen daheim und auf Spaziergängen. Carstens legte seine Erfindungen und Entwürfe, woran er immer fruchtbar war, den beiden Freunden zur Beurtheilung vor; bei welcher Gelegenheit dann alle Theile der Kunst in Lehre und Ausübung öfter und allseitig zur Sprache kamen. Jene Künstler dagegen theilten ihm die Ausbeute ihrer in Italien erworbenen Einsichten und Erfahrungen, sowie ihre Urtheile von Werken mit, die Carstens entweder nur dem Namen nach, oder höchstens aus unzureichenden Abbildungen kannte; und zu den nöthigen Verdeutlichungen war immer ein Stück Kreide und ein Tisch bereit, der dann mit Stellungen, Gewändern, Trachten, Theilen des Körpers ꝛc. bezeichnet wurde. Der Baukünstler Genelli, der über bildende Kunst viel gedacht hatte, selbst ein fertiger Zeichner der menschlichen Gestalt war, und seinen Geschmack an den Werken der Alten 94
und Rafael's gebildet hatte, ward auf diese Weise unserm Carstens vorzüglich nützlich. Er berichtigte manchen seiner Kunstbegriffe, klärte ihm manche Dunkelheit auf, und suchte auch seine Neigung zu allegorischen Darstellungen zu mäßigen; aber Carstens konnte sich noch nicht sogleich von dieser Lieblingssünde trennen, der er auch noch in Rom einige Opfer brachte, bis ihn endlich eine reifere Ueberzeugung und Rafael's Vorbild

ganz wieder auf das wahre Ziel dramatischer Darstellung zurück wies, von dem er sich in den letzten Jahren nicht mehr entfernt hat. Carstens erkannte und schätzte den belehrenden Umgang dieses Freundes so hoch, daß er noch in Rom zuweilen sagte: alles, was er von der Kunst wisse, verdanke er dem älteren Genelli.

Auch in der Perspektive, die Carstens bis dahin noch stümperhaft ohne Kenntniß der Regeln übte, wollte Genelli ihn unterweisen. Vielleicht aber mochte der Unterricht desselben zu gelehrt und wissenschaftlich für ihn sein: sein unwissenschaftlicher Kopf konnte diese Lehre damals nicht fassen. Erst
95 in Rom lernte er diese nothwendige Hülfswissenschaft der Kunst von seinem Freunde Weinbrenner, der sie ihm auf eine einfachere Art mitzutheilen wußte, so daß er sie nun sehr leicht begriff, und in der Folge jedesmal die Scene seiner Compositionen vorher perspectivisch aufzeichnete, und auf derselben seine Figuren, sowohl nach dem Augpunkt, als nach dem Standpunkt derselben im Bilde, richtig anordnen konnte. Dadurch erhielten seine Darstellungen nun auch in dieser Hinsicht die nöthige Wahrheit und Gründlichkeit, die ihnen bis dahin oft gemangelt hatte.

Neben den alten Schriftstellern, deren fleißiges Lesen so lehrreich für seinen Geist war, und von denen er, soviel in Uebersetzungen zu haben waren, sich allmälig eine kleine Sammlung zulegte, die er auch in der Folge mit nach Rom brachte, suchte er zugleich seinen Geschmack an Abgüssen geschnittener Steine zu bilden; und gewiß war dieses Studium nicht ohne großen Nutzen für ihn. Er lernte ihnen die schöne Gruppirung einzelner Gestalten, die schönen Stellungen ab, die man oft in seinen Compositionen findet; zugleich war diese Cultur seines Schönheitssinnes
96 das beste Verwahrungsmittel gegen die gewaltsam gedrehten Stellungen, zu denen das Studium der Werke des Michelangelo so leicht verleitet. Zur Anschaffung der Uebersetzungen alter Schriftsteller wandte er den größten Theil des Geldes an, das er mit Arbeiten für Buchhändler verdiente.

Sein Freund Genelli ward ihm auch noch auf andere Weise für seinen Zweck nützlich, indem er ihm in Berlin eine große Arbeit zuwandte, die einzige, die unser Künstler zu machen Gelegenheit gefunden hat. [30])

Genelli erhielt nämlich vom Minister von Heinitz den Auftrag, ihm einen Saal in dem von Dorville'schen Hause zu verzieren, und den zur

Ausführung tauglichen Maler vorzuschlagen. Genelli brachte dazu unsern Carstens in Vorschlag, als den fähigsten, den er kenne, der am besten in seine Ideen eingehen, und auch in seinen Forderungen am billigsten sein würde. Der Minister genehmigte die Wahl, und Genelli nahm mit Carstens die nöthigen Verabredungen wegen der Ausführung des Planes, den er zur Verzierung dieses Saales im Sinne hatte. In der That war auch die Forderung, die Carstens für eine so beträchtliche Arbeit machte, so unverhältnißmäßig niedrig, daß sie, nach dem in Berlin für dergleichen 97
Arbeiten üblichen Fuße, wenigstens sechsmal höher geschätzt worden wäre. Aber Carstens forderte absichtlich so wenig, um sich den Minister desto mehr zu verbinden, der auch einsah, daß der Künstler mit einer so geringen Bezahlung, wovon er kaum während der Arbeit leben konnte, nicht belohnt sei. Er suchte ihm also seinen Fleiß auf andere Weise zu vergelten; so z. B. bekam Carstens bald darauf die oben erwähnte Zulage von hundert Thalern; auch wandte ihm der Minister eine Zeichenstunde zu bei einer Verwandten, der Frau v. W..., die sich damals in Berlin aufhielt und dem Künstler bald so gewogen wurde, daß sie nachher stets seine nachdrücklichste Fürsprecherin bei dem Minister war, und wahrscheinlich auch zu seiner späterhin erfolgten Reise nach Italien thätig mitgewirkt hat. Außerdem hatte sich Carstens auch dadurch bei dem Minister in Gunst zu setzen gewußt, daß er ihm immer seine neuen Compositionen brachte, und sie dem Urtheile desselben unterwarf, wo es denn nie an freundlicher Aufnahme und ermunterndem Lobe fehlte, und wobei Carstens jede günstige Gelegenheit benutzte, um eine Reise nach Rom in Anregung 98
zu bringen.

Da der Saal im Hause des Marschall Dorville die beträchtlichste Arbeit ist, womit der Künstler sich während seines Aufenthalts in Berlin zu zeigen Gelegenheit gehabt, und zugleich die einzige Arbeit von einigem Umfange, die er im Großen ausgeführt hat, so wird eine ausführliche Beschreibung derselben hier nicht unzweckmäßig sein.

Der Saal hat die Form eines oblongen Vierecks von 41 Fuß zu 24, bei einer Höhe von 14; und nur Ein Licht auf einer der kleineren Seiten, durch ein sogenanntes venetianisches, dreiflügeliches Fenster. Der Baukünstler ließ den Architrav, der den Bogen des Fensters stützt, um alle

vier Wände laufen und durch paarweise gestellte Pilaster stützen, die auf ein Podium, so hoch als die Brustlehne des Fensters, gestellt sind. Jede lange Wand des Saales wurde dadurch in fünf Felder abgetheilt, deren eines der Kamin des Saales einnahm; in den übrigen neun Feldern wurde auf dunklem Grunde Komus, der Gott des Lebensgenusses, darge-
99 stellt, ungefähr wie Philostrat ihn beschreibt; aber in neun gesteigerten Momenten, von der Vorbereitung zu seinem Tanz, bis zu dem, wo er berauscht und ermüdet einschlummert, und gleichsam zum Genius des Todes wird. In dem Raum über den beiden Thüren der schmalen Wand, dem Fenster gegenüber, wurden drei einfarbige Malereien, weiß auf blauem Grunde, nach drei Epigrammen auf den Amor aus der griechischen Anthologie angebracht. Den Raum über dem Architrav hatte der Künstler, den untern Feldern entsprechend, durch Karyatiden abgetheilt, die den Karnies tragen, und zwischen diesen, über jedem der unteren Felder und dem Spiegel, an der schmalen Seite des Saales den mittleren lunettenförmigen Bogen des Fensters wiederholt. In diesen elf lunettenförmigen Abtheilungen wurden Apollo, Mnemosyne und die neun Musen in der Ordnung, wie sie vor Herodot's Büchern folgen, abgebildet, auf Sockeln sitzend, die den Namen derselben mit goldenen Charakteren enthalten. In den Feldern über der Thüre bekamen ein Greif und eine Sphinx, einfarbig gemalt, ihren Platz.

Diese Arbeit, obgleich die erste der Art für ihn, war unserm Künst-
100 ler vorzüglich wohl gelungen: die Zeichnung in einem edlen Styl, die Stellungen der Figuren gefällig und von schöner Mannigfaltigkeit, das Colorit kräftiger und weniger roh als gewöhnlich; wie ihm denn überhaupt in Wasser und Fresko [31]) besser, als in Oelfarben zu malen gelang. Die Gewänder sind mit Geschmack angeordnet und lassen die Formen des Nackten sehr gut durchscheinen; aber in den Falten noch meistens zu kleinlich und ohne schöne Wahl. Auch hatte er, nach seinem eigenen Geständniß, damals noch keinen durchgängig bestimmten Begriff von einem schönen Gewande; diesen erwarb er erst später in Rom. Vorzüglich gerathen war ihm das Colorit der Gewänder, und die nach dem Einfall des einzigen Fensterlichtes angenommene Beleuchtung; und in dieser ganzen Arbeit war weniger fremder Einfluß auf seinen Geschmack sichtbar, als in seinen meisten andern Arbeiten aus jener Periode seiner Bildung.

Wegen der Kürze der Zeit, in welcher der Saal fertig sein mußte, hatte Carstens sich seinen Bruder zur Mithülfe nach Berlin kommen lassen. Dieser hat den größten Theil der Karyatiden grau in grau gemalt, die aber schlecht gerathen sind; desto schöner sind die übrigen Mono- 101
chromen von des Künstlers eigener Hand. An diesem Saale, der mit dem Schlusse des Jahres 1790 fertig wurde, arbeitete Carstens anhaltend während der schlimmen Jahreszeit, in stetem Luftzuge sitzend, und zog sich dadurch ein schweres Augenübel zu, woran er lange zu heilen hatte, und das sich erst in Rom allmälig wieder verlor. Aber seine nun etwas gebesserte Lage, und noch mehr die Aussicht zu einer Reise nach Italien, die ihm vornehmlich durch diese Arbeit zugesichert wurde, erhielten ihm die Munterkeit der Seele; und das Interesse an seiner Arbeit ließ ihn aller Ungemächlichkeiten vergessen. Ob die hier beschriebenen Gemälde in dem Saale des Dorville'schen Hauses noch jetzt vorhanden sind, ist dem Verfasser unbekannt.[32])

Carstens ließ keine Gelegenheit vorbeigehen, wo er bei dem Minister sein Gesuch, ihm zu einer Reise nach Rom beförderlich zu sein, erneuern konnte; aber es bedurfte eines vielfältigen Treibens, ehe es ihm gelang, den Minister lebhaft dafür zu interessiren und in Thätigkeit zu setzen. Wahrscheinlich würde er es auch nie dahin gebracht haben, wenn nicht endlich die Arbeit jenes Saales den Minister zu einer besonderen Erkennt- 102
lichkeit vermocht hätte. Als Carstens die erste Figur fertig gemalt hatte, und der Minister nun das Werk entstehen sah, kam er einst zum Künstler aufs Gerüste, sah seiner Arbeit eine Zeitlang zu, klopfte ihm freundlich auf die Schultern, und gab ihm sein Ehrenwort, daß er ihn, sobald der Saal fertig sein würde, dem Könige aufs angelegentlichste empfehlen, und ihm dessen Unterstützung zur Reise nach Rom auswirken wolle. Der Minister hielt redlich Wort, und löste sein Versprechen bei der Einweihung des Saales, wo die königliche Familie gegenwärtig war, und wo er zu jenem Zwecke auch unsern Künstler eingeladen hatte. Er stellte diesen dem Könige persönlich vor, machte ihn auf die Güte der Arbeit aufmerksam, empfahl den Künstler wegen seiner ausgezeichneten Talente, die er in Rom völlig auszubilden wünsche, der besonderen Gnade und Unterstützung Sr. Majestät, und erhielt auch auf der Stelle die mündliche

Einwilligung des Königs. Carstens fühlte sich in jenem Augenblicke tausendfach für seine Arbeit belohnt, und glaubte endlich am Ziele seiner Wünsche zu sein. Indeß verzögerte sich doch die wirkliche Erfüllung der-
103 selben zu seinem großen Verdrusse noch bis ins folgende Jahr, weil die für ihn bestimmte Pension eines von Rom zurückkehrenden Künstlers, welche 200 Thaler betrug, nicht eher erledigt wurde.

Endlich ward auch dieses Hinderniß gehoben, und Carstens trat nun im Sommer des Jahres 1792, unter günstigeren Zeichen und mit einem zwei Jahre lang zu genießenden Jahrgehalt von 450 Reichsthalern, seine zweite Wallfahrt nach Rom an, wo er auch gegen den Herbst desselben Jahres glücklich anlangte. Sein Bruder blieb, wiewohl höchst ungern, in Berlin zurück und besorgte indessen, an des Abwesenden Stelle, den Unterricht in der Gypsklasse. Dies erhellet aus einem Schreiben des Ministers von Heinitz an Carstens vom 22. Juni 1791, wo es unter anderm heißt: „so würde ich gerne sehen, wenn Sie Ihre Reise bis dahin (bis zur Erledigung jener Pension) aussetzten, und während dieser Zeit Ihren Bruder noch mehr zustutzten, damit derselbe, in Ihrer Abwesenheit, Ihre Stelle allhier desto besser verwalten kann.“ [33] —

Da von diesem Bruder unsers Carstens, der ihm so oft die Sorge
104 für seinen Unterhalt erschwerte, und insofern auch als eines der Hindernisse seines Fortkommens anzusehen ist, in der Folge nicht weiter die Rede sein wird, so mögen hier, der Vollständigkeit wegen, einige Nachrichten von demselben einen Platz finden.

Friedrich Carstens, etwa acht Jahre jünger als Asmus, war nicht ohne Talent und strebenden Geist, und möchte leicht unter günstigeren Umständen, wenn auch kein großer, doch ein geschickter Künstler geworden sein; aber er hatte doch weder den hohen Sinn noch das reiche, schöpferische Talent; auch wo es Schwierigkeiten zu besiegen galt, nicht die moralische Kraft und den unerschütterlichen Gleichmuth, die unsern Asmus in jeder Widerwärtigkeit aufrecht erhielten. Er war eines jener Halbtalente, die unter begünstigenden Umständen und richtiger Leitung zuweilen wohl gedeihen, denen aber die angeborene Kraft und der sicher leitende Trieb fehlt, um sich durch alle Hindernisse glücklich durchzuwinden; die daher unter widerwärtigen Einflüssen leicht eine schiefe Richtung annehmen. Sein

Bruder Asmus, der ihm zum Vorbilde diente, stand doch eigentlich zu hoch für ihn, und indem er jenem nachstrebte, verfehlte er, was für ihn erreichbar war. Was er gekonnt hätte, genügte ihm nicht; und was ihm 105
genügt hätte, war über sein Vermögen. Dies entzweite ihn mit seiner Kunst und mit sich selbst, und warf ihn in mancherlei schädliche Zerstreuungen. Beiden Brüdern mangelte Erziehung für die Welt und Bildung fürs Leben in der Sphäre, zu welcher die Kunst sie erhob; sie stießen also oft da an, wo Gewandtere frei hindurchgingen. Indessen drang doch Asmus überall mit seinem geraden trefflichen Charakter durch; dabei hatte er sich selbst eine innere Bildung gegeben, und eine Welt in seiner Brust erschaffen, die ihn unendlich über alle die erhob, welche, bei innerer Leerheit, ihm an äußerer Bildung überlegen waren; und wenn ihm dieses gleich wenig fürs Leben mit andern nützte, so war es ihm desto wichtiger für die Kunst, die allein sein wahres Leben ausmachte. Unter diesen Umständen war es natürlich, daß sein Werth selten richtig erkannt, daß sein Selbstgefühl oft harten Prüfungen unterworfen war, wenn er fast überall nichtiges Scheinverdienst dem wahren vorziehen sah. Doch dachte er darum von den Menschen und der Welt nicht eben schlechter; er sah es als den gewöhnlichen Lauf derselben an, dem man sich fügen müsse, ohne 106
von ihm sein Glück zu erwarten. Sein widriges Schicksal machte ihn darum auch weder kleinmüthig, noch sein gekränktes Selbstgefühl ihn trotzig. Bei jenem hingegen war unzeitiges Selbstgefühl in mißverstandenen Dünkel ausgeartet, dessen Ansprüche weder vom Glück noch von den Menschen anerkannt wurden. Dies machte ihn ungerecht gegen alle, selbst gegen seine Freunde mißtrauisch, und erbittert gegen das Schicksal; ja auch auf seinen Bruder, der ihn bei eigener Armuth mehrere Jahre hindurch erhalten, und seinen Müßiggang nachsichtig geduldet hatte, dem er den größten Theil seiner Bildung als Künstler verdankte, warf er zuletzt einen Groll, weil dieser ihn nicht mit sich nach Italien schleppen wollte; er mied also auch von der Zeit an die Freunde seines Bruders, die dieser in Berlin zurückließ; und da sein geringer Verdienst nicht hinreichte, ihn zu erhalten, so starb er endlich, von aller Welt entfreundet und zurückgezogen, im 36. Jahre seines Alters, im äußersten Elende, an der Auszehrung. [34]) —

Von den Erfindungen unsers Künstlers während der vier Jahre seines
107 Aufenthalts in Berlin sind, aus Mangel ausführlicherer Nachrichten von jener Periode seines Lebens, nur die folgenden zu des Verfassers Kunde gelangt:

Der bereits oben erwähnte Sturz der Engel.

Der in Schwermuth versunkene Ajax, Tekmessa und der kleine Eurysakes; aquarellirte Zeichnung.

Bakchus, der dem Amor aus seiner Schale zu trinken giebt; wurde in Rom in Lebensgröße von ihm in Oel gemalt.

Die drei Parzen, nach dem Buche des Schicksals das Leben der Sterblichen spinnend.

Sokrates im Korbe an der Decke schwebend und mit dem Bauer Strepsiades philosophirend; nach den Wolken des Aristophanes.

Das Gastmahl des Plato, wo Alkibiades den Sokrates krönt; nach Pausanias. Eine der schönsten Compositionen des Künstlers, wozu er die Idee bereits in Lübeck gefaßt und entworfen hatte.

Oedipus von den Furien gequält; nach Sophokles. Bloßer Umriß auf einer zum Oelmalen zubereiteten Holztafel; ebenfalls
108 eine der besten Compositionen aus dieser Periode.

Besuch der Argonauten bei dem Centauren Chiron, wo Chiron und Orpheus im Gesange wetteifern. Dies war die letzte Composition des Künstlers in Berlin.

Außer diesen Arbeiten verfertigte Carstens auch eine in Bister ausgeführte Zeichnung von der Schlacht bei Roßbach, welche die Akademie für 200 Rthlr. kaufte, um sie stechen zu lassen, wo er dann, nach wirklicher Vollendung des Stiches, noch 100 Rthlr. erhalten sollte. Beides ist jedoch nicht erfolgt. Ein Kenner, der diese Zeichnung gesehen, urtheilte davon, daß sie, mit andern Arbeiten des Künstlers verglichen, unbedeutend sei; welches um so leichter zu glauben ist, als das Moderne außerhalb seines Kreises lag. Wahrscheinlich hatte ihn zu der Wahl dieses Stoffes auch blos die Aufforderung der Akademie an die Künstler, Gegenstände der brandenburgischen Geschichte zu behandeln, vermocht.[35]) Auch verfertigte

er, als Mitbewerber zu der im Frühjahr 1792 angesetzten Concurrenz, ein Modell zu einem Standbilde Friedrich's II. zu Pferde. Derselbe Kenner urtheilte darüber, daß sein Modell unter den aufgestellten zwar das beste, 109
aber doch nur ein mittelmäßiges Werk gewesen sei; doch habe der Künstler darin gezeigt, daß er mechanisch ebenso fertig mit dem Modellirbeine als mit dem Griffel umzugehen wußte. Diese Fertigkeit im Modelliren hatte der Künstler in Kopenhagen erworben, wo er zu seiner Uebung, und mit jungen Bildhauern zur Wette, verschiedene Figuren in Wachs und Thon modellirt hatte; und sie war ihm für seine Darstellungen von großem Vortheile; denn er erwarb sich dadurch eine vollkommnere Anschauung des Runden; und wo er sich aus Mangel perspectivischer und optischer Kenntniß nicht zu rathen wußte, da modellirte er die Figur. Dies that er auch späterhin noch zuweilen. [36])

So hatte nun Carstens unter den ungünstigsten äußeren Verhältnissen, mit denen er von Jugend auf zu kämpfen hatte, trotz allen Hindernissen, die ihn immer von seinem Ziele zu entfernen suchten, und mit einem siechen Körper, der ihn oft Wochen und Monate lang aufs Lager warf, durch unermüdetes Streben und Ringen, nicht nur alle jene Hindernisse endlich siegreich überwunden, sondern auch in seiner Ausbildung als Künst- 110
ler die Stufe erreicht, die er in Deutschland erreichen konnte. Nur ein Verlust war unter solchen Schicksalen unvermeidlich und unersetzlich, der Verlust der besten Jahre seines Lebens, und die davon unzertrennliche Versäumniß der hinreichenden Uebung im Malen, die in späteren Jahren nicht wieder nachzuholen war. Er selbst fühlte dies nur allzuwohl, wie er überhaupt seine Mängel eben so richtig erkannte, als seine Vorzüge; und da er auf kein langes Leben rechnen durfte, so eilte er zu retten, was noch zu retten war, und zu erreichen, was sich nach einer solchen Verspätung noch erreichen ließ. Er war acht und dreißig Jahre alt, als er nach Italien ging.

Sein dortiger Aufenthalt sollte zwar nur zwei Jahre dauern; der Nutzen davon würde also sehr beschränkt gewesen sein; aber er hoffte, wenn er nur einmal in Rom sei, entweder eine Verlängerung seiner Pension zu erhalten, oder wenn ihm das nicht gelänge, durch eigenen Fleiß Mittel zu finden, um seinen Aufenthalt daselbst zu verlängern, und wo-

möglich für immer zu behaupten. Auch diesen Plan, dem sich in der
111 Folge große Schwierigkeiten entgegegenstellten, setzte er zuletzt mit seinem ausharrenden Muthe glücklich durch.

Damit es nicht den Anschein habe, daß die Behauptung, Carstens habe in Deutschland als Künstler nichts mehr lernen können, anmaßend sei, so wollen wir diesen Punkt noch etwas genauer beleuchten. Im Colorit und im Oelmalen war er freilich damals noch sehr zurück; wenn man also auch zugeben wollte, er hätte beides in Berlin noch besser lernen können, obgleich schwer zu sagen sein dürfte von wem, oder nach welchen Mustern; da geschickt Malen und gut Coloriren zwei wesentlich verschiedene Dinge sind; so war er doch unter seinen damaligen Umständen außer Stande, diesen Theil der Kunst dort zu üben; dazu hätte es wenigstens für einige Jahre einer sorgenfreien Lage bedurft, um die nöthigen Studien zu machen, und einige seiner Compositionen als Gemälde auszuführen, woran aber dort nicht zu denken war. Dafür war unser Künstler in Erfindung und Composition schon vortrefflich zu nennen, wie mehrere seiner in Berlin verfertigten Compositionen beweisen, obwohl er
112 auch darin sich in Italien noch sehr gebessert hat. In diesem wichtigen Theile der Kunst, der den meisten so schwer gelingt, hatte Carstens seine eigentliche Stärke. Durch beständige Uebung hatte er sein glückliches Talent zur Erfindung zu einer großen und sicheren Fertigkeit ausgebildet; denn sein ganzes Treiben der Kunst war wenig mehr als ein stetes Erfinden und Componiren gewesen. Auch im Styl der Zeichnung besaß er unstreitig einen reineren Geschmack, als irgend jemand unter den damaligen Künstlern, nicht blos Berlins, sondern Deutschlands; und was ihm, für die Ausbildung des großen Styls, in dem er arbeitete, noch gebrach, das konnte er nur im Angesichte der Antiken und Rafael's erlangen. An denselben Mustern konnte er auch nur den reinen und schönen Styl des Gewandwurfes und der Falten studiren, den er gleichfalls noch nicht gehörig ausgebildet hatte. Er mußte, zur völligen Entfaltung seines Geistes, zur völligen Reinigung und Ausründung seines Geschmacks, nun noch die Meisterwerke selbst im Großen sehen und studiren, die er so lange nur in schlechten Abbildungen gekannt hatte; so wie der Baukünstler nur durch den Anblick der alten Tempel zu Pästum, Agrigent, Segest und

Athen, der Landschaftsmaler nur aus der italienischen Natur selbst, nicht 113
aus Kupferwerken und Prospecten den wahren begeisternden Eindruck ihrer
eigenthümlichen Größe und Schönheit erhalten kann. Ein Künstler, der
so ernstlich wie Carstens nach dem Höchsten strebte, konnte auch nur von
dem Höchsten lernen. Wie mächtig und entschieden aber die eigene An-
schauung der Werke Rafael's, Michelangelo's und einiger Antiken von
höchster Schönheit auf seine Einbildungskraft wirkte; wie auffallend seine
erste römische Arbeit von der letzten berlinischen absticht, werden wir in
der folgenden Periode seines Kunstlebens in Rom sehen. Wir folgen nun
dem Künstler nach Italien.

Carstens verließ im Junius des Jahres 1792 Berlin, in Gesell-
schaft des Architekten Weinbrenner aus Karlsruhe, und des Malers Cabot
aus Kopenhagen [37]), die beide gleichfalls nach Rom gingen. Sie nahmen
ihren Weg über Dresden und Nürnberg. In Dresden sah Carstens die
dort aufgehäuften Schätze der Kunst, welche dem deutschen Künstler zu
einer nützlichen Vorschule dienen, und besuchte auch den damaligen Direc-
tor der Akademie, Casanova, der ihn mit einer vornehmen Directormiene 114
empfing, die jedoch ihm, der den Künstler nur nach seinen Werken schätzte,
eben so wenig Ehrfurcht einflößte, als die Arbeiten desselben. Unter den
Producten neuerer Künstler, die er in Dresden zuerst sah, war seine Auf-
merksamkeit vornehmlich auf Mengs'ens Werke gerichtet, den er bis dahin
nur aus seinem allgemeinen Rufe kannte. Aber sie machten keinen Ein-
druck auf ihn; er fand sie unter seiner Erwartung und dem großen Na-
men dieses Künstlers nicht entsprechend. Doch ließ er dem großen Altar-
gemälde desselben die Gerechtigkeit widerfahren, daß es ein verdienstvolles,
meisterhaft gemaltes Bild sei. Weil Carstens in den Werken des Mengs
gerade Das vermißte, was er als das Wesentliche der Kunst am höchsten
schätzte, und ohne welches er sich durchaus keinen großen Künstler denken
konnte: Poesie der Erfindung, kräftig schönen Styl, aus der Natur des
Inhalts geschöpfte Motive, bedeutende Gestalten, lebendige Bewegung,
ausdrucksvolles Handeln und schöne Einheit des Ganzen; hingegen blos
Das in seinen Werken fand, was er, auch in hoher Vollkommenheit, nur
als das Untergeordnete ansah, welches ohne das Höhere wenig Werth für
ihn hatte; so konnte er nie, und auch nachher in Rom nicht, wo er dessen 115

Werke in der Kirche S. Eusebio, in der Villa Albani, und in der Camera de' papiri im Vatican sah, eine große Meinung von Mengs fassen. Er fand ihn nur groß in Vergleichung mit den Malern der Zeit, wo Mengs gelebt hatte, und achtungswerth durch sein ernstes redliches Streben. Carstens hatte überhaupt eine gewisse Antipathie gegen die Werke des Mengs, so wie dieser sie gegen die Werke Michelangelo's gehabt hatte; und bei beiden lag sie in der entgegengesetzten Grundstimmung ihres ästhetischen Gefühls, die alle Cultur nicht ganz zu tilgen vermag; es war vornehmlich die Charakterlosigkeit und Kälte der Mengs'schen Malereien, die ihm widerstand. Er pflegte zu sagen, Mengs sei ein sehr geschickter Maler, der alles gelernt habe, was sich von der Kunst lernen läßt; aber man sehe es allen seinen Werken an, daß er in seiner Jugend zur Kunst geprügelt worden sei, und nie aus eigenem Triebe Künstler geworden wäre. [38])

In Nürnberg erfreueten ihn, durch ihre ehrwürdige Einfalt und alt-
116 deutsche Redlichkeit, die Werke Albrecht Dürer's, für den er stets eine innige Verehrung hegte, und den er nach Michelangelo und Rafael für das größte Kunstgenie der Neuern hielt.

In Florenz trennte sich Carstens von seinen Reisegefährten, um sich einen Monat lang dort aufzuhalten, und die herrlichen Kunstschätze, die es in so großer Menge besitzt, näher kennen zu lernen. Er fand hier Nahrung die Fülle für seinen Geist, und bekam einen würdigen Vorgeschmack von dem, was ihn in Rom erwartete. Die Werke der alten Florentiner vor Michelangelo und Rafael, des Ghiberti, Masaccio, Ghirlandajo u. A., die ihm bis dahin noch unbekannt waren, zogen ihn ganz besonders an durch ihre kunstlose, gemüthvolle Einfalt und Wahrheit, und er schätzte sie unendlich höher als die kunstgelehrten Werke der späteren Florentinischen Schule nach Michelangelo, die keine Spur jener Vorzüge mehr hat; und so sehr ihn auch immer die originelle Großheit ihres Stifters hinriß, so konnte er doch an der Manier der Nachahmer desselben, eines Vasari, Salviati, Bronzino u. A., keine Freude finden. [39])

Aus den Bildwerken Michelangelo's in der Kapelle de' depositi
117 der Kirche S. Lorenzo sprach ihn zuerst der erhabene Geist dieses Künstlers in seiner eigenen Gestalt und aus seinen eigenen Werken an; er sah diese außerordentlichen Gebilde der neueren Kunst, deren Größe von der

Größe der Antiken so auffallend verschieden ist, oft, und zeichnete sich zum Andenken eine der liegenden Figuren.[40]) Doch blieb er auch unter so vielen Genüssen nicht ganz unthätig; im Gegentheil regten sie seine hervorbringende Bildkraft nur desto stärker auf. Er entwarf während seines dortigen Aufenthalts eine reiche Composition, die Schlacht der Kentauren und Lapithen in gewischter Röthelmanier darstellend, die sich noch unter seinem Nachlasse befindet, und als Uebergang zur folgenden Periode seiner Bildung merkwürdig ist. Man möchte sagen, daß der kurze Aufenthalt in Florenz schon sichtbar auf ihn gewirkt habe; denn der Styl in dieser Composition ist freier und schöner, als in der Zeichnung von den Argonauten.

Die nächste Veranlassung zu derselben gab ihm ein von Rom zurückkehrender deutscher Künstler, dessen Bekanntschaft er in Florenz machte, und der sich ein tüchtiger Componirer zu sein dünkte, wofür er auch in Rom unter seinen Landsleuten gegolten hatte. Beide kamen bald tiefer 118
ins Kunstgespräch; bei welcher Gelegenheit denn jener ihm erzählte, wie man in Rom zu componiren pflege, welchen Apparat von Thonmodellen und Wachsfiguren und Gliedermännern und Beleuchtungskasten ꝛc. man dazu brauche, und wie große Vortheile diese von den Franzosen eingeführte Methode gewähre. Carstens behauptete dagegen, das sei eine erbärmliche akademische Erfindung zum Nothbehelf für Leute, die kein Talent hätten, und doch der Natur zum Trotz Historienmaler werden sollten; man müsse seine Compositionen im Kopfe fertig machen, wo sichs leichter hin und her schieben lasse, als im Puppenkasten; wer seine Bilder nicht im Kopfe erfinde, der werde nie ein gescheidtes Werk zu Stande bringen, und wer dazu tauge, der könne alles solchen Rüstzeuges entbehren. Jener, der nur die übliche Componirmethode kannte, fand die Forderung, daß der Künstler alles im Kopf haben solle, etwas übertrieben, und meinte, das ließe sich leichter sagen als thun; er möchte wohl den sehen, der eine Composition von vielen Figuren, ohne alle Hülfsmittel, blos nach der Vorstellung ausführe. Carstens sagte ihm darauf: der Anblick so vieler Kunst- 119
werke habe ihm ohnehin schon Lust gemacht, etwas Eigenes zu erfinden, und da er bereits seit einiger Zeit ein Thema dazu im Kopfe habe, so lade er ihn ein, am folgenden Morgen zu ihm zu kommen, wo er seine Composition aufzeichnen wolle. Der Fremde kam, und Carstens entwarf

nun an dem und den folgenden Tagen, in seiner Gegenwart, jene reiche, aus mehreren Gruppen und vielen Figuren bestehende Composition, und zeichnete sie sogleich in dem ersten Entwurfe aus, ohne sie auf ein anderes Papier überzutragen; worauf jener ihm versicherte: Er habe freilich das Versprochene geleistet, aber das sei nicht eines Jeden Sache, und er würde in Rom keinen Künstler finden, der auf seine Art componire.

Im September des Jahres 1792 kam unser Künstler endlich in Rom an, wo er, außer seinen Reisegefährten, auch seinen alten Freund, den Bildhauer Busch aus Mecklenburg-Schwerin, wiederfand, der bereits neun Jahre in Rom zugebracht hatte, und durch seine genaue Kenntniß des Oertlichen und Ueblichen dem neuen Ankömmlinge sehr nützlich ward.

120 Wohin Carstens seine ersten Gänge machte, läßt sich leicht errathen. Sein eigentliches Rom schloß der Vatican ein. Alles Große und Treffliche alter und neuer Kunst, was sonst noch jenen Sitz der Künste schmückt, war für ihn gleichsam nur die Glorie, die diesen Lichtpunkt umfloß.

Der erste Eindruck, den er in der Sixtinischen Kapelle empfing, wo der Schöpfergeist Michelangelo's in seiner ganzen Erhabenheit waltet, war, wie man sichs bei seiner Empfänglichkeit für Größe überhaupt, und vorzüglich für die eigenthümliche Größe jenes Künstlers, der schon so lange sein Vorbild gewesen war, vorstellen kann. Er fand diese Werke über sein Erwarten; nicht in der Größe des Styls oder der Kraft des Ausdrucks: denn da hatte er das Höchste erwartet, darin leisteten sie ihm blos Genügen; sondern in der Malerei, besonders in den Darstellungen der Decke, die er besser gemalt und colorirt fand, als er dem Michelangelo zugetraut hätte, von dessen Colorit er immer viel Böses gehört hatte. Das jüngste Gericht fand er, besonders in der untern Hälfte, herbe und unfreundlich,

121 aber doch nicht so trocken und hölzern colorirt, als er sich nach dem hart umrissenen Kupferstiche des Georg Mantuanus, des einzigen erträglichen, den man bis jetzt von diesem Werke hat*), vorgestellt hatte. Im Style der Zeichnung schätzte er die Malereien an der Decke höher als das jüngste Gericht, das einen unerschöpflichen Reichthum von Wissenschaft und große

*) Vielleicht ist jetzt auch der große, aus elf Folioplatten bestehende Stich des Kupferstecher Metz, eines in England zum Künstler gebildeten Deutschen, vollendet. (Allerdings! Bemerkung des Herausgebers.)

Schönheiten in einzelnen trefflichen Gruppen enthält, aber als malerische Composition kein schönes, mit Einem Blick zu umfassendes Ganzes ausmacht, obgleich Plan und Zusammenhang im Gedanken und der Anordnung nicht zu verkennen sind.

Bei Rafael war es ihm ganz anders, als er zuerst die Stanzen und Logen besuchte. Ihn hatte er sich gerade so gedacht, wie er ihn fand. Freundlich wie ein alter Bekannter erschien ihm derselbe, und er empfand ganz die hohe Heiterkeit und Ruhe, die dieser göttliche Genius über alle seine Werke ergossen hat. Der Anblick von Rafael's Freskogemälden war wohlthätig für sein Gefühl und seinen Schönheitssinn, der sich unter den 122
drückenden Verhältnissen eines kummervollen Lebens, und im steten Kampfe mit widrigen Schicksalen, nur wenig hatte regen, nie mit Freiheit entfalten können. Michelangelo wirkte wie ein gewaltiger Riesengeist, der jedes Selbstgefühl zernichtet, und zu dem man nur mit Ehrfurcht hinaufblicken darf, spannend auf seine Phantasie; Rafael kam ihm traulich mit menschlichen Gefühlen als Freund entgegen. Er fühlte sich beiden gleich tief untergeordnet; aber Michelangelo's kühne furchtbare Hoheit war niederschlagend, Rafael's edle heitere Größe war aufmunternd für ihn. Jener zog ihn an wie der Magnet das Eisen, unwiderstehlich durch die Riesenkraft seines plastischen Genies; dieser, wie ein hoher liebender Genius den verwandten befreundeten Geist anzieht. Jener war in seiner Eigenthümlichkeit eben so unerreichbar als gefährlich für ihn; diesem, wenngleich nicht weniger Unerreichbaren, durfte er doch mit Vertrauen folgen. Von jenem kehrte er immer voll Bewunderung und leidenschaftlich gespannt, oft mit scharfen aber wohlthätigen Lectionen für seine Unwissenheit in der gründlicheren Kenntniß des Körpers, zurück; von diesem immer belehrt, 123
ermuntert, zur Thätigkeit gestimmt, und auf seinen Fortschritt zum Bessern vertrauend. Jener war, nach dem eigenen Ausdrucke des Künstlers, ein strenger Lehrmeister, der ihn bei jeder Lection mit der Nase auf die Grammatik stieß; dieser ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur hinwies, und ihm zeigte, wie er sie studiren solle.

Das ungefähr waren die Empfindungen und Gedanken, die sich, bei öfterer Betrachtung und genauerer Kenntniß beider Meister, aus den Eindrücken ihrer Werke auf sein Gemüth erzeugten und die Maximen begrün-

deten, die ihn bei dem fortgesetzten Studium derselben leiteten; wovon wir hier das Bemerkenswerthe sogleich mit anführen wollen, um in der Folge denselben Gegenstand nicht noch einmal berühren zu dürfen.

In der ersten Zeit besuchte Carstens den Vatican so oft, bis er die Werke beider Künstler hinlänglich kennen gelernt, und seine Neugier völlig befriedigt hatte. In der Folge ging er gewöhnlich alle Woche einmal morgens in den Vatican, wo er allein und ungestört der aufmerksamen
124 Betrachtung derselben einige Stunden widmete, und die Resultate dieses Studiums dann in seinen eigenen Arbeiten anzuwenden suchte. Er verrichtete dort im eigentlichen Sinne seine religiöse Andacht vor höheren Geistern, und sah es ungern, wenn er von zudringlichen Plauderern darin gestört wurde.

Da er nun auch das Wesen und den eigentlichen Zweck seiner Kunst immer wahrer erkannte, und einsehen lernte, daß Rafael gerader und zuverlässiger auf denselben hinweise als Michelangelo, den er nur für das gründliche Verständniß der Formen, und für das höhere Feld der plastischen Symbolik, welche große und charaktervolle, durch sich selbst bedeutende, selbstständige Idealbildungen fordert, als ein erhabenes Vorbild erkannte; wo hingegen Rafael im eigentlichsten Gebiete seiner Kunst, in der dramatischen Darstellung einer aus sich selbst motivirten, in sich selbst geschlossenen, sich durch sich selbst erklärenden Handlung, ihm das höchste, einzig der Nachfolge würdige Muster schien; so ward ihm Rafael endlich der wichtigere, klassischere von beiden. Dabei fühlte er zugleich auch
125 die Nothwendigkeit, seinen überwiegenden Hang zum Idealen und Großen auf das gehörige Verhältniß mit Schönheit und Natur herabzustimmen, und die Allegorie nicht mehr als einen Kunstzweck, sondern nur als ein Hülfsmittel zur anschaulichen Darstellung einer Idee in den Fällen anzusehen, wo der unmittelbare Ausdruck natürlicher Zeichen nicht hinreicht. Zu dieser Ueberzeugung brachten ihn vornehmlich Rafael's Werke. Er äußerte mehr als einmal, daß Michelangelo's Werke so spannend auf seinen Geist wirkten, daß er unmittelbar nachher nicht in die Stanzen zu Rafael gehen konnte, ohne eine gewisse Verstimmung zu fühlen, die ihn unfähig machte, sie mit der gewohnten Lust zu sehen. Es ging ihm hierin wie dem Landschaftsmaler Heß von Zürich, der an die mächtigen Eindrücke der großen und kühnen Alpennatur gewöhnt war, und als er sich

unmittelbar aus ihr in die heiteren, schönen Gegenden des mittlern Italiens versetzt sah, diesen anfangs keinen Geschmack abgewinnen konnte.

Unter allen antiken Bildwerken, die Carstens in Rom kennen lernte, machten keine so großen Eindruck auf ihn, als die sogenannten Kolossen auf dem Quirinalischen Hügel, besonders der schönere von beiden, den die 126
alte Inschrift am Fußgestelle ein Werk des Phidias nennt. Er setzte diesen über alle Antiken, selbst über den Vaticanischen Apollo, weil er nirgends so viel kraftvolle Größe, Schönheit und hohe Reinheit des Styls vereint fand, als in diesem vollkommensten Heroenideale; und er ging nicht leicht über Monte Cavallo, ohne eine Weile vor diesen bewundernswürdigen Werken stehen zu bleiben. Auch zeigte sich dieser Eindruck auf seine Phantasie auffallend in seiner ersten römischen Arbeit, von der weiter unten die Rede sein wird. [41])

Carstens besuchte bald nach seiner Ankunft auch die Werkstätten der bekanntesten, damals in Rom lebenden fremden und einheimischen Künstler, um die Erzeugnisse der Gegenwart, und seine mitstrebenden Genossen in der Kunst, näher kennen zu lernen. Von deutschen Künstlern seines Faches befanden sich derzeit in Rom nur Angelika Kaufmann, der Maler Müller, mit dem er durch Busch nähere Bekanntschaft machte, Schmidt aus Darmstadt, der sich gegenwärtig in Neapel aufhält, und Rehberg, der als Professor der Berliner Akademie seit mehreren Jahren in Rom lebte [42]), und beauftragt war, über die von der Akademie dorthin gesandten jungen 127
Künstler eine Art von Aufsicht zu führen, ihre Studien erforderlichen Falles zu leiten, ihre Arbeiten nachzusehen, und darüber, sowie über Fleiß und Aufführung derselben, zu berichten. Es schien, als ob die Akademie diesen Auftrag nicht blos auf ihre jungen Zöglinge, die einer solchen Aufsicht und Führung in Rom noch wohl bedürftig sein können, einschränken, sondern auch ältere Künstler, die von ihr dorthin gesendet wurden, dieser Maßregel unterwerfen wollte. Dies bewirkte bald zwischen Carstens und Rehberg ein gespanntes Verhältniß. Carstens glaubte keines Aufsehers zu bedürfen, und hatte wohl Recht, so zu glauben. Rehberg hingegen meinte, seine Obliegenheit auch an ihm erfüllen zu müssen; vielleicht war er sogar vom Minister selbst dazu beauftragt. Aber Carstens suchte ihm dieselbe dadurch zu erschweren, daß er sich allem Umgange und aller nähern

Bekanntschaft mit ihm entzog. Er wollte auch in Rom von der Akademie völlig unabhängig sein, und selbst von sich das Nöthige an den Minister berichten. Da weiter unten von den Verhältnissen unsers Künst-
128 lers mit der Berliner Akademie und dem Curator derselben noch öfter die Rede sein wird, so war hier die vorläufige Andeutung derselben nicht ganz zu übergehen.

Von den Franzosen befanden sich um 1792 noch mehrere geschickte Zöglinge der David'schen Schule in Rom, als Gagneraux, Fabre, des Marées, Blanchard; und Berger der Savoyarde, der aber nicht zu ihr gehörte. Unter den Engländern zeichnete sich vorzüglich Durno aus; Hamilton malte in seinem hohen Alter nicht mehr. Unter den Italienern machten damals Cades, Landi, und vornehmlich Cavallucci das meiste Aufsehen; die älteren Akademiker von S. Luca wurden wenig mehr geachtet; Benvenuti und Camuccini, die gegenwärtig blühen, waren damals noch nicht bekannt. Aus den Werken dieser Künstler konnte man den damaligen Zustand der Historienmalerei in Rom so ziemlich übersehen. Carstens sah sie und ward wenig davon erbauet; er fand unter allen nicht einen einzigen Gefährten auf seinem Wege, und fürchtete, daß er auch in Rom werde eben so allein wandeln müssen, als er vorhin gewandelt hatte; doch ließ er sich dadurch nicht irre machen, und obwohl er den Widerstreit
129 vorher sah, den er bei seinen Kunstgenossen erregen würde, so hoffte er doch auch in dem Sitze der Künste und des Geschmacks Kenner zu finden, die ihm Gerechtigkeit widerfahren ließen. Ueberhaupt hatte er den Grundsatz: ein Künstler, dem es mit seiner Kunst Ernst sei, und der nach wahrem Ruhme strebe, müsse sich nie nach dem Geschmack seiner Zeit richten, sondern seiner Ueberzeugung und den klassischen Mustern folgen, wenn er auch das Unglück hätte, von seinen Zeitgenossen verkannt zu werden. Carstens betrog sich weder in der einen Erwartung, noch in der andern; er fand Neider und Schätzer seines Verdienstes, Widersacher und Freunde seiner Grundsätze und seines Geschmacks; doch davon in der Folge, und hier nur noch Einiges über seinen Empfang unter den Landsleuten, die er in Rom vorfand.

Die wenigen Berührungspunkte, die der Deutsche und Italiener für einander haben, und die Uebereinstimmung jener in Sprache, Sitten und

Zweck, machen, daß die meisten der in Rom lebenden deutschen Künstler unter sich eine enggeschlossene Landsmannschaft bilden, und sich, der dortigen Lebensweise gemäß, täglich in einem eigenen Speise- und Kaffeehause 130
versammeln, also auch fast täglich einander sehen und sprechen. Nur wenige, meistens ältere Künstler, die schon viele Jahre in Rom gelebt, die dort eigene Familienverhältnisse, oder nähern Umgang mit Italienern oder sonst eine Ursache haben, sich abzusondern, machen davon eine Ausnahme. So leben die Deutschen sowohl, als die Künstler anderer Nationen, jede für sich. Ein neuer Ankömmling, der gewöhnlich schon irgend einen früheren Bekannten in Rom findet, wird also dort sogleich mit den meisten Landsleuten bekannt; da aber deren immer nur eine geringe Zahl ist, so lernen sie in dem täglichen Beisammensein einander bald auswendig, und wie verschieden sie auch sonst durch Heimath, Religion, Gesinnung und Sitte nach den verschiedenen Gegenden Deutschlands sein mögen, so nehmen doch ihre Kunstansichten, ihre Urtheile, und ihr gesellschaftlicher Ton bald eine gewisse Gleichförmigkeit an, die sich fortwährend erhält, und der sich jeder Hinzukommende allmählig anschließt. Dort wird bald jeder Dünkel, jede Pedanterie abgelegt; kein Professorstolz darf da seine Anmaßungen laut werden lassen. Völlige Gleichheit und größte Freimüthigkeit ohne Rücksicht in Kunsturtheilen sind der Geist dieser freien Künst- 131
ler-Republik, die aber auch, gleich andern Republiken, oft in Parteien getheilt ist, welche einander durch ungerechte Urtheile bekämpfen und befeinden. Nachtheiliger jedoch als diese, ist der unter dem großen Haufen der Künstler waltende Zunft- und Handwerksgeist, welcher in dem Mangel an Geistesbildung seinen Grund hat. Mit den unwürdigen Begriffen von Kunst, und dem Dünkel, die diesem Geiste eigen sind, ist gewöhnlich auch eine gewisse Rohheit und Gemeinheit der Sitten vergesellschaftet, die nicht nur selbst alle Bildung verschmähet, sondern auch das Streben Anderer, welche sich dem herrschenden Zunft- und Handwerksgeiste nicht fügen wollen, anfeindet und verspottet. Dieser unlöbliche Ton in Kunst und Sitte, der zur Zeit, als Carstens nach Rom kam, dort noch ziemlich im Schwange war, ehe die Revolution die meisten der dort lebenden Künstler verscheuchte, hat sich in den letzten Jahren merklich gebessert, so daß die, welche damals zur Majorität gehörten, jetzt nur noch als Ausnahmen zu betrachten,

sind; und der Vorwurf, den man sonst den meisten deutschen Künstlern
132 mit Recht machen konnte, daß es ihnen an Erziehung und nöthiger Bildung mangele, mag vielleicht jetzt nur noch die kleinere Zahl treffen.

In einem so engen und gleichgestimmten Kreise ist natürlich die Aufmerksamkeit auf den neuen Ankömmling um so stärker, als darin jede fremde Eigenthümlichkeit und Besonderheit um so auffallender absticht.

Carstens war ganz dazu geeignet, die Aufmerksamkeit seiner römischen Landsleute auf sich zu heften. Sein schlichtes, unansehnliches Aeußeres, das aber doch einen besonderen Schnitt hatte, seine natürliche Geradheit, die immer sprach wie sie dachte, seine durchaus eigenen Ansichten der Kunst, seine freimüthigen, und wo es ein herrschendes Vorurtheil zu bekämpfen galt, oft sehr derben und schneidenden Urtheile, seine sarkastische Verspottung alles akademischen Kunstschlendrians, dabei seine Unbekanntschaft mit allem, was in der Gesellschaft als herkömmlich und angenommen gilt, und die Contraste einer für das Leben völlig vernachlässigten, und blos auf die Kunst gerichteten Bildung, waren in dieser Vereinigung eine zu sonder-
133 bare Erscheinung, als daß man so bald mit ihr hätte fertig werden können. Indeß würde seine bloße Individualität, so seltsam sie sein mochte, wie jede andere Sonderbarkeit, bald den Reiz der Neuheit verloren haben, wenn nicht seine, den gangbaren Meinungen über Kunst meistens widersprechenden Aeußerungen, vereint mit dem ungewöhnlichen Style seiner eigenen Arbeiten, die Aufmerksamkeit auf ihn fortdauernd rege erhalten hätten.

Einige seiner Aeußerungen über die neuesten Kunstfabrikate, die er in Rom entstehen sah, über die dort herrschende Methode zu studiren und zu componiren, werden hinreichen zu zeigen, daß er sich damit unter seinen Landsleuten, die größtentheils nach derselben zu Werke gingen, eben nicht sehr beliebt machen konnte.

So zum Beispiele fand er in den Arbeiten aller dortigen Künstler keine Spur, daß sie Rafael's und Michelangelo's Werke, die ihnen so nahe vor den Augen standen, auch nur gesehen, geschweige studirt hätten; im Gegentheil fast überall nur geistloses Machwerk ohne Charakter und Ausdruck, Pinselei, geschminktes Colorit und prunkende Armseligkeit. Das
134 Modellzeichnen, dem die deutschen Künstler in Rom besonders eifrig erge-

ben waren, erklärte er für zwecklos, und behauptete, es gehöre blos zum ABC der Kunst, wer in Rom studiren wolle, müsse dieses bereits inne haben und die Natur lesen können. Dem Historienmaler sei es ohnehin für seine Erfindungen unnütz, da derselbe von tausend Acten, die er nach dem Modell gezeichnet habe, doch keinen einzigen in einem historischen Bilde brauchen könne; ja er fand, daß die größten Actzeichner nicht einmal einen Act zu zeichnen verständen, da sie nie das wirklich vor ihnen stehende Modell in seiner Individualität treu nachzeichneten, sondern statt desselben immer nur eine und dieselbe Figur, zu der sie den Leisten im Kopfe hätten, in der gegebenen Stellung mechanisch wiederholten, daß also das Actzeichnen, worauf man eine so große Wichtigkeit lege, worin man ein so großes Verdienst setze, im Grunde nichts weiter sei, als ein gesellschaftlicher Abendzeitvertreib.[43]) Die herrschende Componirmethode hielt er für verderblich und den Geist wahrer Kunst tödtend; in den durch sie hervorgebrachten Arbeiten fand er ein widriges Gemisch von Antike, gemeiner Modellnatur, von hier und dort zusammengesuchten Armen, Beinen und Gewandfetzen, theatralische Stellungssucht in der Gruppirung, unnatürlich gespreiztes Handeln, und übertriebenen oder nichtssagenden Ausdruck. Besonders spottete er laut und bitter über den dazu eingeführten Apparat, durch welchen der geistigste Theil der Kunst, das Erfinden, auf ein blos mechanisches Puppenspiel zurückgebracht sei; wo man die ganze Composition aus kleinen Wachs- und Thonfigürchen in einem Guckkasten zusammen baue, um ein kolossales Bild danach zu malen. Die nach einem solchen Puppentheater fabricirten Gemälde, wozu die einzelnen Theile von hundert Orten herbeigeschleppt und ohne innere Verbindung zusammengesetzt waren, pflegte er sehr drastisch einen ekelhaften Haufen unverdauter Excremente zu nennen. 135

Man kann sich vorstellen, wie dergleichen Aeußerungen denen gefallen mußten, die selbst in solchen Mißbräuchen das Heil der Kunst suchten. Da indessen viele derselben Wahrheiten enthielten, die sich nicht hinwegdisputiren ließen, weil Carstens seine Behauptungen immer auf Rafael's Werke stützte, so mußte man sich auf eine andere Art gegen ihn rüsten; 136
man erwartete also, daß er selbst etwas von seiner eigenen Arbeit aufstelle, um es sodann durch die Hechel der schärfsten Kritik zu ziehen. Man

wollte die Forderung: daß der Künstler selbst leiste, was er von andern verlangt, und besser mache, was er an andern tadelt, in aller Strenge an ihn richten, obgleich wenige seiner Gegner im Stande gewesen sein würden, ihr Genügen zu leisten. Carstens ließ auch nicht lange auf sich warten; denn da er so frei vom Herzen gesprochen hatte, so fühlte er selbst die Verbindlichkeit, seine dreisten Behauptungen durch die That zu rechtfertigen. Er endigte noch in demselben Jahre eine große Zeichnung von einer aufs neue entworfenen Composition desselben Gegenstandes, den er in Berlin zuletzt bearbeitet hatte: den Besuch der Argonauten beim Kentauren Chiron.

Carstens hatte schon in Berlin den Vorsatz, diesen Gegenstand in einem Gemälde auszuführen; aber die frühere Composition desselben gefiel ihm nicht mehr; er hatte sie deshalb auch in dieser zweiten Bearbeitung so verändert, daß nur die drei Hauptgruppen des Jason und Chiron, des Peleus mit dem kleinen Achilles, und des Herkules mit dem Hylas, im
137 Wesentlichen dieselben blieben. In der älteren Composition sind die Helden, theils stehend, theils sitzend, gruppenweise durch die geräumige Höhle auf dem unebenen felsigen Boden zerstreut, wodurch das Ganze zwar eine malerische, aber zugleich etwas theatralische Anordnung erhalten hat, welche, nebst der zu großen Zerstreuung der Figuren dem Künstler vielleicht mißfallen mochte; denn in der späteren Composition sind alle Figuren dichter auf gleichem Grunde zusammen gedrängt, und bilden nun, in dem langen und niedrigen Raum, der sie einschließt, und wo fast alle Figuren sich auf gleicher Linie befinden, ein zwar minder theatralisches, aber auch nicht so malerisch angeordnetes Ganzes, und die Composition scheint mehr zu einem halberhobenen Werke, als zu einem Gemälde geeignet. Aber das, wodurch diese erste römische Arbeit unseres Künstlers von seiner letzten berlinischen sich am auffallendsten unterscheidet, ist der Styl der Zeichnung, so daß man dem Anscheine nach dafür halten würde, daß ein Raum mehrerer Jahre zwischen beiden liege. Die Figuren der meisten Helden in der älteren Zeichnung sind von kleinlichen, etwas kurzen Verhältnissen,
138 wohl stark, aber ohne eigentliche Großheit, und die Ausführung ist zwar fleißig, aber dabei kleinlich und trocken; in der späteren hingegen ist der Styl durchgängig groß und entwickelt; die Heldengestalten haben ganz den mächtigen Charakter, der ihnen gebührt; ihre Bildung vereint Adel und

Schönheit, und man sieht im Ganzen unverkennbar den großen Einfluß der Kolossen auf Monte Cavallo, besonders in den Dioskuren selbst, die sich brüderlich umfassen, und in dem Anführer Jason. Ueberhaupt ist der Charakter dieser Zeichnung durch die streng idealen, breiten, sanftgerundeten Formen, und durch die klaren sehr reflectirten Schattenmassen etwas marmorartig, und das Ganze macht den Eindruck, als ob es nach einem erhobenen Werke gezeichnet sei. Die Köpfe der Helden haben sämmtlich eine schöne bedeutungsvolle Individualität, und der durch die Aufmerksamkeit auf den Gesang des Orpheus über das Ganze verbreiteten Ruhe ungeachtet doch einen sehr lebendigen, beseelten Ausdruck.

Als Carstens diese Zeichnung vollendet hatte, sahen seine Landsleute wohl, daß sie es mit keinem Anfänger und mit keinem loßen Schwätzer zu thun hatten. Denn wer hatte bis dahin wohl eine solche Composition 139
als Erstlingsarbeit in Rom aufgestellt? Aber er hatte manchen empfindlichen Fleck zu hart getroffen, als daß man sich hätte mit ihm versöhnen können, wozu er selbst freilich auch nicht die Hand bot; und was man laut als trefflich würde gepriesen haben, wenn Carstens mehr Hochachtung für den akademischen Schlendrian und für den herrschenden Zunftgeist seiner Kunstgenossen bezeigt hätte, ward nun, als man dem Ganzen nichts anhaben konnte, im Einzelnen strenge gemustert und getadelt; da war ein Arm zu dick, dort ein Fuß zu klein, hier ein Knie zu schmal, dort ein Muskel zu breit, da ein Gewand zu anliegend ꝛc. Alle diese Fehler des Einzelnen gab Carstens, der nie ein Modell bei der Ausführung seiner Compositionen brauchte, sondern alles aus dem Vorrathe seiner Kenntnisse nahm, willig dem Tadel preis, immer strebend, die Mängel und Fehler seiner letzten Arbeit, die er selbst oder andere daran entdeckten, durch stete Aufmerksamkeit auf die Natur in den folgenden zu vermeiden. Ueberhaupt wurde ihm nie oder höchst selten das Ganze seiner Compositionen getadelt, sondern immer nur Unrichtigkeiten einzelner Theile; nicht als ob das Ganze seiner Compositionen immer so untadelig 140
gewesen wäre, sondern weil fast niemand von einem als Einheit aus der Phantasie hervorgegangenen Bilde einen Begriff, also auch für die Idee dieser Einheit keinen Sinn hatte, und weil den meisten der Gedanke selbst so wenig galt, daß man nur auf das Einzelne der Zeichnung und Aus-

führung und auf das Machwerk sah. Viele Künstler waren der Meinung, daß der Inhalt sehr gleichgültig, das Malen hingegen die eigentliche Hauptsache sei. Erfindung forderte oder vielmehr kannte man nicht. Die Composition hielt man für ein nothwendiges Uebel, dem man sich unterwerfen müsse, weil man ohne sie doch kein historisches Bild malen könne, und die beliebte Componirmethode war ein Mittel, sich dieses Uebel soviel als möglich zu erleichtern. Mancher kam auch wohl durch sie, ohne selber zu wissen wie, zu einer schönen Gruppe, für welche oft die Bedeutung erst nachher gesucht wurde. Carstens im Gegentheil hatte das Schicksal, in den Arbeiten anderer Künstler fast immer das Ganze schlecht zu finden, und vergebens Gedanken und Erfindung darin zu suchen. Er sah nur Compositionen, die auf dem Papier durch mühsames Künsteln, oder durch Zu-
141 sammenschieben biegsamer Wachspuppen entstanden waren; oft fand er einzelne Theile vorzüglich gerathen; aber sie machten kein Ganzes; noch öfter waren viel Zeit und Kunst an einen unmalerischen oder unbedeutenden Gegenstand verschwendet; Nebensachen waren bis zur Täuschung vortrefflich gemalt, so daß die Hauptheile dagegen weit zurückblieben; die Gewänder und Stoffe waren gleißend neu, aber unter ihnen blickte überall der hölzerne Gliedermann hervor; auch in den besten Arbeiten fand er nur einen großen Aufwand von technischer Kunst und mechanischen Fertigkeiten, ohne Wahrheit, Bedeutung und Geist. Bei so widerstreitenden Ansichten und Bestrebungen war kein Einverständniß zwischen ihm und seinen Kunstgenossen möglich, unter denen jedoch die vorzüglichsten Künstler anderer Nationen, besonders die Italiener und Engländer, seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren ließen; indeß die meisten seiner Landsleute, so lange er lebte, seine erklärten Gegner waren. Jene beurtheilten ihn blos nach seinen Arbeiten ohne Nebenrücksichten, und ohne Beziehungen auf sich selbst; diese hatte er durch seine strengen Grundsätze und Ur-
142 theile gegen sich aufgebracht. Hätten sie ihm zugestanden, daß er mit diesen ein guter Künstler sei, so würden sie dadurch ihrer eigenen Kunst das Verdammungsurtheil gesprochen haben.

Wir haben nun gesehen, wie unser Künstler in Rom seine höheren Studien mit Erfolg begann, und in welch Verhältniß ihn die eigenen Ansichten seiner Kunst mit seinen dortigen Landsleuten setzten.

Wichtiger als das war für ihn sein Verhältniß mit der Berliner Akademie und dem Curator derselben; denn davon hing die Dauer seines Aufenthaltes in Rom ab, die nur auf zwei Jahre festgesetzt war, die er inzwischen noch auf eine längere, wo möglich auf Lebenszeit auszudehnen hoffte. Dazu sah er nur zwei Wege: entweder er mußte durch gutes Vernehmen mit dem Minister von Heinitz es dahin zu bringen suchen, daß ihm ein beständiger Aufenthalt in Rom mit Beibehaltung seiner Pension vom Könige verwilliget werde; oder er mußte sich, während der vergönnten Zeit, solche Aussichten für die Zukunft bereiten, daß er es nöthigen Falles ohne Gefahr wagen könnte, jene Verhältnisse mit Berlin zu zerreißen, und, unabhängig durch sich selbst, seiner Kunst zu leben. Daß es ihm auf 143
dem ersten Wege gelingen würde, hatte wenig Wahrscheinlichkeit; denn theils wußte er, daß strenge staatswirthschaftliche Grundsätze keine so liberale Handlungsweise gestatten, theils verstand er sich zu wenig darauf, die Gnade der Großen, die auch von der strengsten Regel begünstigende Ausnahmen zu machen weiß, zu erschmeicheln, und mächtige Fürsprecher hatte er nicht. Alles was er zu erlangen hoffen konnte, war Verlängerung seines Aufenthaltes in Rom auf ein oder zwei Jahre über die bestimmte Zeit hinaus. Doch auch damit war schon viel gewonnen; denn je länger er seine Pension in Rom genießen konnte, desto mehr Zeit erhielt er, sich in Rom bekannt zu machen und sich dadurch eine unabhängige Lage zu begründen. Auf diese Verlängerung derselben war denn sein Streben zunächst gerichtet; und wenn er nicht immer die zweckmäßigsten Maßregeln dafür wählte, so wählte er wenigstens solche, die seiner Denkungsart gemäß waren. Aus diesem Gesichtspunkte muß man des Künstlers Betragen gegen den Minister und die Akademie betrachten, das sonst leicht als tadelnswerth und undankbar erscheinen könnte, wie es ihm auch 144
vom Minister selbst, der es aus keinem andern Gesichtspunkte ansehen durfte, in der Folge, wo es zwischen ihnen zum Bruche kam, hart vorgeworfen wurde.

Carstens hielt Kunstakademieen für öffentliche Anstalten zur Unterstützung und Förderung des Talents, das unter dem Drucke ungünstiger Glücksumstände ringt, und glaubte durch die Beweise, die er von dem seinigen bereits gegeben, einer solchen Unterstützung würdig zu sein. Dabei

sah er die Kunst nicht als ein Eigenthum dieses oder jenes Staates, sondern als ein Gemeingut der Menschheit an, zu dessen Beförderung jeder Staat nach Vermögen das Seinige beitragen müsse; und behauptete, daß der Künstler nicht dieser oder jener Akademie, die ihn gebildet, nicht diesem oder jenem Fürsten, der ihn unterstützt habe, sondern der Menschheit angehöre; und daß er nur da mit ganzem Erfolg seinen Zweck erfüllen könne, wo ihm alle Mittel zu seiner höheren Ausbildung zu Gebote stehen; wo die größten Meisterwerke der Kunst, eine schönere Natur und ein Himmel, der das Gedeihen alles Schönen begünstigt, ihn stets umgeben.
145 Diese begeisternden Umgebungen fand er in Rom mehr als irgendwo vereint, und Grauen befiel ihn, wenn er daran dachte, daß er diesen glücklichen Wohnsitz, diesen Himmel der Kunst, nach einigen Jahren wieder verlassen, und in den traurigen Norden zurückkehren sollte, dem er kaum entflohen war. Je öfter er sich diese trübe Aussicht vergegenwärtigte, desto lebendiger ward sein Abscheu dagegen, desto fester sein Vorsatz, nie wieder zurückzukehren; lieber alles aufzuopfern und aufs neue, wenn es sein müsse, mit Mangel und Noth zu kämpfen, als zurückzukehren. An seinen kränklichen Körper, der dies eben so dringend forderte, dachte er dabei nur zuletzt; denn keine eigennützige Absicht, sondern reine Liebe zur Kunst beseelte ihn, und bewog ihn so zu handeln, wie er handelte; ja er war überzeugt, daß er aus Pflicht gegen seine Kunst und gegen seine Bestimmung nicht anders handeln dürfe.

Carstens betrachtete seine Angelegenheiten aus dem höheren Gesichtspunkte, aus dem jeder Künstler sie betrachten muß, dem seine Kunst die höchste Bestimmung seines Daseins ist. Aber dies kann weder der Ge-
146 sichtspunkt einer Akademie sein, der, als einer Erziehungsanstalt für den Staat, die Pflicht, demselben nützliche Bürger zu erziehen, als höchste obliegt, und die diesen Zweck auch durch ihren Namen, Akademie der mechanischen Wissenschaften, deutlich genug ankündigt; noch kann es der Gesichtspunkt eines Ministers sein, der, als Curator dieser Akademie, sich blos als „Staatshaushalter der zum Wohl des Staats ihm anvertrauten Gelder" betrachten darf. Unter solchen Beschränkungen bleibt für höhere Zwecke der Menschheit, die noch über die Sphäre des Staatsbürgers, der nur Bürger dieses oder jenes Staates sein kann, hinausliegen, der Regel

nach nichts zu thun übrig. Nur wenn der über die Staatszwecke frei-
waltende Regent den höhern Zweck der Menschheit in jene mit aufnehme,
die Kunstakademien von jeder Beschränkung auf besondere Staatsbedürf-
nisse befreiete, sie durch eine, den Zwecken wahrer Kunst angemessene Ein-
richtung zu Bildungsanstalten des Talents erhöbe, und in den Stand
setzte, den hülfsbedürftigen jungen Künstler von ausgezeichneten Anlagen
auf eine seinen Fleiß am besten fördernde Weise thätig zu unterstützen;
aber ohne andere Verbindlichkeiten von Seiten des Künstlers, als die,
welche ein wohlgesinnetes Gemüth für empfangene Wohlthaten sich selbst 147
freiwillig dankbar auferlegt; — nur dann würden vielleicht Akademien
der Kunst den Nutzen wirklich leisten, den man bisher vergebens von ihnen
erwartet hat; sie würden sich dann wenigstens nicht mehr so armselig
darauf beschränken, nur Professoren und Zeichenmeister für ihr eigenes
Bedürfniß zu bilden, sondern vielmehr ihren Ruhm darin suchen, der
Welt recht viel große und geschickte Künstler erzogen zu haben; und jeder
Künstler würde lieber in dem Lande leben, dem er seine Bildung verdankt,
als sonst irgendwo, sobald er die Aussicht hätte, in demselben auch Arbeiten
zu finden, worin er seine Kunst zeigen kann, und jene ermunternde Theil-
nahme, die mehr als Geldgewinn den wahren Künstler spornt, der nur
in der Achtung der Zeitgenossen und der Nachwelt seine Belohnung sucht.

Wie sehr Carstens mit dieser Denkart anstoßen würde, wenn er sie
in Beziehung auf sich in Ausübung bringen wollte, war leicht vorher-
zusehen; indessen scheuete er sich darum nicht, sie eben so laut gegen den
Minister zu bekennen als gegen jeden andern; und die Art, wie er es 148
sowohl Anfangs, als in der Folge that, zeigt, daß er nicht gesonnen war,
ihm die Verlängerung seines Aufenthaltes in Rom durch kriechendes Be-
tragen abzuschmeicheln.

Bei seiner Abreise von Berlin war ihm vom Minister aufgegeben
worden, nach seiner Ankunft in Rom einen Reisebericht einzusenden, und
darin von dem, was er unterwegs in Bezug auf Kunst und Kunstaka-
demien bemerkenswerth gefunden, Nachricht zu ertheilen. Carstens ver-
zögerte die Erfüllung dieses Auftrages absichtlich so lange als möglich,
und fast bis ans Ende der ihm für Rom verwilligten Zeit, damit die
Kürze derselben um so mehr auffalle; und er konnte dann auch für die

Vollendung angefangener Arbeiten um so eher eine Verlängerung begehren. Erst im Januar 1794 sandte er seinen Reisebericht an den Minister ab, der zwar nach desselben eigener Erklärung weitläuftig genug war, aber ihn doch darüber, daß Carstens so lange nichts von sich verlauten lassen, keinesweges zufrieden stellte, wie des Ministers nachstehende Antwort unterm 26. Juni desselben Jahres deutlich genug zu erkennen giebt. [44])

149 „Hochedelgeborener Herr,
Sehr geehrter Herr Professor!

Seit dem weitläuftigen Reisebericht, welchen der Herr Professor Carstens bei seiner Ankunft in Rom entworfen, und unterm 9. Januar 1794 allhier eingesandt hat, ist außer dem Rapport des Herrn Professors Rehberg, welcher das Dasein des Herrn ꝛc. Carstens bestätiget, weder eine Auskunft über dessen Studium, noch eine Bestätigung über dessen Fleiß und Fortschritte in der Kunst, durch Einsendung einiger seiner Arbeiten, allhier eingegangen. Ich kann nicht umhin, dem Herrn ꝛc. Carstens meine Verwunderung darüber um so mehr zu bezeugen, als Dieselben die nur auf zwei Jahre bewilligte und nun ihre Endschaft erreichte, zu Ihrer mehreren Bildung bewilligte Unterstützung ad 200 Thlr., auf diese ganze Zeit ohne die geringste Auskunft von Ihnen zu geben, stillschweigend genossen haben.

In der Erwartung, der Herr Professor Carstens werde von nun an von seinen Arbeiten einsenden, und Auskunft über die zweckmäßige Verwendung seiner Zeit geben, habe ich die Unterstützung noch bis zum
150 31. Mai 1795, und also noch auf Ein Jahr, nach dessen Ablauf seine Zurückkunft und Wiederantretung seines hiesigen akademischen Lehr-Amtes erwartet wird, bewilligt, deren Auszahlung aber sogleich aufhören wird, wenn der Herr Carstens nicht von seinen Arbeiten etwas einschicket. Der ich hochachtend verbleibe

Euer Hochedelgeboren

Berlin, d. 26. Juni 1794. ergebenster

Fr. von Heinitz."

Der unfreundliche Ton dieses Briefes, der allenfalls gegen einen der akademischen Zucht so eben entlassenen Zögling (sich) geziemt hätte, nicht aber gegen einen Künstler wie Carstens, der wahrlich weder eines Spornes

noch einer Aufsicht bedurfte, bestärkte diesen nur noch mehr in seinem Vorsatze, ein Verhältniß aufzuheben, wo ein unliberaler Inspectionsgeist ihn über seinen Fleiß, seine Fortschritte und die zweckmäßige Verwendung seiner Zeit, unter Drohungen zur Rechenschaft ziehen wollte. Doch hielt er seine Empfindlichkeit darüber jetzt noch zurück, weil er des guten Vernehmens mit dem Minister noch bedurfte, um Zeit zur Erreichung seines 151
Zwecks zu gewinnen, des Zwecks, sich in Rom bekannt zu machen, den er am besten durch eine öffentliche Ausstellung seiner Arbeiten zu erreichen hoffte.

Er antwortete deshalb dem Minister unterm 2. August 1794[35]), daß er von seinen Arbeiten darum noch nichts nach Berlin eingesandt habe, weil er gesonnen sei, von denselben in Rom eine Ausstellung zu machen, und sie dem Urtheile der dortigen Künstler und Kunstkenner zu unterwerfen, deren Aussprüche dann über seinen Fleiß, seine Fortschritte und die zweckmäßige Anwendung seiner Zeit unparteiisch entscheiden würden. Der Minister billigte dieses Vorhaben in einem Schreiben vom 22. September desselben Jahres, worin es heißt: „Ich will dieses wohl zulassen, erwarte aber, daß Sie diese Arbeiten bei ihrer retour allhier produciren werden, damit solche alsdann bei der nächsten Kunstausstellung auch allhier ausgestellt werden können."

Im Sommer des Jahres 1794 machte Carstens in Gesellschaft zweier Künstler, Hummel's und Kügelgen's*), eine Fußreise nach Neapel. 152
Dort sah er die Schönheit und Pracht der italienischen Natur in ihrer reichsten, üppigsten Fülle; sowie er bereits zehn Jahre früher, auf seiner Wanderung durch die Schweiz, die Kunst der Natur im erhabenen Style bewundert hatte. Unter allen Gegenständen der Kunst in Neapel reizten die alten in Pompeji und Herculanum ausgegrabenen Gemälde seine Neugier am stärksten; und er eilte in den ersten Tagen nach Portici hinaus, sie zu befriedigen. Er fand in ihnen den schönen Sinn der alten

*) Hummel, in Neapel geboren, ein Schüler Wilh. Tischbein's, lebt gegenwärtig in Cassel.

Kügelgen, von Bacharach am Rhein, Historien- und Portraitmaler, ging von Rom nach Rußland, von woher er nach zehnjährigem Aufenthalt wieder zurückgekehrt ist, und gegenwärtig in Dresden lebt.

Kunst, die Anmuth der Stellungen, die Heiterkeit, welche auch den geringsten Werken des Alterthums eigen sind; er fand sie als Verzierungsgemälde artig und geschmackvoll, aber doch im Wesentlichen unter dem Begriff, den er nach dem Rufe von ihnen gefaßt hatte; er hielt sie als Denkmäler
153 der alten Malerei, von der uns nichts Vortreffliches übrig geblieben ist, für sehr merkwürdig; aber für den Künstler nur von sehr geringem Nutzen. Noch weniger wollte er in dieser Hinsicht den alten Vasengemälden einräumen, von deren hohen Kunstvortrefflichkeiten die Alterthumsforscher, die selten befugte Kunstrichter sind, vor einiger Zeit so großes Aufheben machten und Nachbildungen der berühmtesten Meisterwerke des Alterthums darin erkennen wollten. Carstens meinte, wenn uns von der Kunst des Alterthums nichts als jene Vasen und jene Malereien übrig geblieben wäre, so würden sie dem neuen Künstler allerdings von wesentlichem Nutzen sein können; da auch an dem geringsten Werke des Alterthums noch Spuren des Kunst- und Schönheitssinnes der Alten sichtbar seien. Wer sie aber jetzt zum Gegenstande des Kunststudiums machen wollte, würde gerade so thöricht handeln, wie die, welche die Werke Rafael's und seiner Zeitgenossen vernachlässigen, und sich einen Cimabue, Giotto und Mantegna zum Muster wählen wollten. Größere Genugthuung gab ihm Tizian's berühmte Danaë. Nie hatte ihn das Kolorit eines Gemäldes so
154 ganz befriedigt, so zur Bewunderung hingerissen; er sprach stets mit Begeisterung davon. Dies Gemälde versöhnte ihn nicht nur wieder mit der Oelmalerei, gegen die er seit langer Zeit einen gewissen Unwillen hegte, weil sie die Ausübung der Kunst so sehr erschwere; es erregte auch den Entschluß in ihm, sich mit neuem Fleiße darin zu üben, und auch diesen Theil der Kunst, wenn möglich, in seine Gewalt zu bringen.

Kaum hatte Carstens nach einem Aufenthalte von einigen Wochen Neapel wieder verlassen, als der große Ausbruch des Vesuvs erfolgte, welcher das am Fuße des Berges gelegene Städtchen Torre del Greco durch einen darüber hingewälzten Lavastrom zerstörte. Er kehrte sogleich wieder, in Gesellschaft des Bildhauers Busch, nach Neapel zurück, um diese große Naturerscheinung, oder wenigstens die zerstörenden Wirkungen derselben, in der Nähe zu sehen. Die Wuth des Berges hatte sich bereits gelegt, aber die ganz veränderte Scene zeigte die Spuren ihrer schrecklichen

Verheerung. Die Spitze des Achsenkegels, welcher den Gipfel des Berges bildet, war in sich selbst zusammengestürzt. Das unglückliche, reichbevölkerte Städtchen, das Carstens früher noch vom Jubel fröhlicher Ein- 155
wohner, vom lärmenden Spiel zahlloser Kinder erschallen hörte, war jetzt ein Schauplatz der grauenvollesten Verwüstung, ein Chaos von Schlacken und Trümmern, aus dessen Schlünden noch die tief unten glühende Lava hervordampfte, und (das) auf der Oberfläche die Sohlen des Wanderers brannte.

Im September des Jahres 1794 kam auch der Verfasser dieser Blätter nach Rom, und hatte die Freude, nach einer sechsjährigen Trennung dort seinen alten Freund am Ziele seiner Wünsche wiederzufinden. Dessen Gestalt war durch Krankheit etwas hinfälliger geworden; aber er war noch eben so lebhaften, feurigen Blickes und Geistes, dabei heiterer, zufriedener und auch gesunder, als in jenen Zeiten der Trübsal. Beide Freunde lebten nun wieder in derselben innigen Vertraulichkeit, wie ehemals in Lübeck; zuerst in einer Wohnung beisammen, nachher getrennt, als Carstens, der zu seiner Kunstausstellung einer geräumigen Werkstätte bedurfte, in das Haus des verstorbenen Malers Battoni zog. Aber auch dort hatte der Verfasser, der das theoretische Studium der Kunst und die Sprache und Literatur Italiens zum Hauptzweck seines Aufenthalts in 156
Rom machte, seinen beständigen Arbeitstisch in der Werkstätte des Künstlers, und brachte da gewöhnlich seinen Tag zu. Jeder arbeitete ungestört für sich, und in diesem täglichen Beisammenleben, das vier Jahre später durch den Tod des Künstlers unterbrochen wurde, sah der Verfasser alle folgenden Arbeiten desselben vor seinen Augen entstehen. Auch ihre gemeinschaftlichen Spaziergänge waren, wie das in Rom gewöhnlich ist, Studium und Kunstgenuß. An Stoff zur Unterhaltung in Stunden der Muße gebrach es nie; wie könnte es auch denen, die sich in Rom mit der Kunst beschäftigen, je daran gebrechen? Die eigenen Ideen und Erfindungen des Künstlers, die Arbeiten anderer, die Betrachtung alter und neuer Werke, die dadurch veranlaßten Bemerkungen, Urtheile und Gedanken boten ihn reichlich genug dar. Wie interessant und lehrreich ein solcher Umgang mit talentvollen Künstlern ist; wie glückliche Blicke er in die innere geheimnißvolle Werkstatt des schaffenden Genius, und in das Wesen der Kunst gestattet; wie wichtige Aufschlüsse er dem Forscher über den Grund so mancher Erschei-

157 nungen giebt, deren Wie dem Künstler gewöhnlich ein Räthsel bleibt, ob-
gleich er selbst diese Wirkungen hervorbringt, wird jeder wissen, der mit
wahrhaft genialischen Künstlern lange in ähnlichen Verhältnissen gelebt hat.

So ward es auch dem Verfasser möglich, den Gang, den der Künstler
in seiner Ausbildung nahm, die Fortschritte, die er machte, die Art, wie
er seine Werke hervorbrachte, seine Absicht bei jeder Arbeit, die Zeitfolge
derselben, seine Gedanken, Bemerkungen und Urtheile über Kunst und
Kunstwerke, seine Wünsche und Bestrebungen, aufs Genaueste kennen zu
lernen. Carstens war überdies von so natürlich gerader, offener Gemüths-
art, daß er für einen Freund kein Geheimniß hatte, sondern demselben
über alles, auch das, was ihn selbst anging, seine innersten Gedanken und
Gefühle mittheilte. In der That hatte er auch keine Neigungen und Vor-
sätze, deren er sich hätte vor andern schämen, und die er deshalb hätte
verhehlen dürfen. Hatte er ja zuweilen nöthig, geheim zu handeln, so
war es nur, um die Erreichung seines Kunstzweckes gegen Hindernisse, die
158 ungünstige Verhältnisse ihm entgegenstellten, glücklich durchzusetzen; aber auch
dann wurden seine näheren Freunde mit ins Vertrauen gezogen.

Carstens hatte die Ausstellung seiner Arbeiten auf den Frühling
1795 angesetzt. Er hatte während der verflossenen zwei Jahre eine An-
zahl Zeichnungen verfertigt, und arbeitete auch noch den folgenden Winter
hindurch fleißig für diesen Zweck, um seine Ausstellung so mannigfaltig
und bedeutend als möglich zu machen. Was seinen Arbeiten an materiellen
und technischen Vorzügen einer kunstreichen Ausführung gebrach, mußte er
durch Reichthum an Erfindung und Fülle geistigen Gehalts zu ersetzen
suchen.

Die Zeit dieser Ausstellung, von deren günstigem oder ungünstigem
Erfolg Carstens die Entscheidung seines ferneren Schicksales erwartete,
kam endlich heran. Die Aufnahme, die sie im Publikum finden würde, sollte
ihn bestimmen, ob er es wagen dürfe, seine Verbindungen mit Berlin im
Nothfalle zu zerreißen und in Rom zu bleiben, oder ob er der Fessel, die
ihn zog, folgen, und nach Berlin zurückkehren müsse.

Einige Monate vor derselben, unterm 31. Januar 1795, meldete er
159 dem Minister [46]), daß er nun im Begriff sei, seine Kunstausstellung zu
eröffnen; dabei suchte er noch um fernere Verlängerung seines Urlaubes und

seiner Gehaltszulage an, um verschiedene noch unvollendete Arbeiten endigen zu können. In diesem Briefe äußerte er sich nun auch freier über manches, was er nach seiner Zurückkunft in Berlin erwarte, und was er über die Berliner Akademie, ihre Einrichtung und Zwecke, sonst auf dem Herzen hatte. Da Carstens nichts von der Kunst verstand, seine Gedanken in glatte, unmaßgebliche Worte zu kleiden, sondern schriftlich wie mündlich gerade heraus sagte, was und wie er es dachte, so konnte seine Freimüthigkeit dem Minister, der eine solche Sprache nicht zu hören gewohnt war, nicht anders als höchst anmaßend und dünkelhaft erscheinen; und er erhielt von demselben eine Antwort voll herber Zurechtweisungen, die, er mochte sie nun verdient haben oder nicht, auf jeden Fall dazu geeignet waren, die Auflösung des schon längst gelockerten Verhältnisses zwischen beiden zu beschleunigen.

Der Verfasser kann hier blos die Antwort des Ministers mittheilen, da sich von dem vorhin erwähnten Briefe des Künstlers, auf welchen jene 160
sich bezieht, keine Abschrift vorgefunden hat.

„Hochedelgeborner und sehr geehrter Herr Professor!

Aus Euer Hochedelgeboren Schreiben vom 31. vorigen Monats habe ich Dero mir unterm 2. August vorigen Jahres bereits angezeigte Intention, von Ihren angefertigten Arbeiten dort eine Ausstellung zu veranstalten, abermals ersehen. Es thut mir leid, daß Sie, bei Ihrem beinahe dreijährigen Aufenthalte in Rom die gute Zeit vorübergehen lassen, ohne Ihre Arbeiten zu vollenden, und daß Sie dazu jetzt eine Verlängerung Ihres Dortseins verlangen; diese Erlaubniß kann ich Ihnen nicht geben; wenigstens kann der Zuschuß ad 200 Rthlr. jährlich, wie es Ihnen bereits unterm 26. Juni vorigen Jahres eröffnet worden, nur noch bis ultimo Mai dieses Jahres fortdauern.

Was Ihre Ueberzeugung anbetrifft, daß des Königs Majestät eine Gallerie von Ihnen malen lassen werden; so muß ich gestehen, daß sie mir sehr sonderbar und als ein Zeichen von großer Einbildung vorkommt, 161
welche, wie es mir scheinet, sehr zugenommen haben muß, obwohl der Anblick so vieler Meisterstücke, wie in Rom beisammen sind, die schöne Tugend der Bescheidenheit auszuüben, veranlassen sollte. Bildergallerien

sind übrigens schon hier, und für Jedermann zum freien Zutritt eröffnet. *)

Ueber den Satz, wenn eine Nation erst Sinn für das Schöne hat, dies Schöne zum natürlichen Bedürfniß für sie werde, bin ich mit Euer Hochedelgeboren einig; was aber Ihre Aeußerung betrifft, daß es Ihrer mehreren Ausbildung an Wiederantretung Ihres Postens bei der hiesigen
162 Akademie nicht bedurft hätte, und daß Sie bei Ihrer Abreise dazu hinlängliche Kenntnisse gehabt haben, so müssen Sie mir vergönnen, mein Urtheil hierauf zurückzuhalten, bis ich sprechende Beweise hierüber gesehen und in Gemeinschaft mit Kennern geprüft haben werde. Es wird alsdann auch eine nähere Erklärung erfolgen, ob man Ihnen die Bezahlung eines Gehalts continuiren kann, oder Ihnen lieber selbst überlassen will, für Ihre Rechnung zu malen.

Von Ihrer Vorschnelligkeit in Beurtheilung der hiesigen Akademie und deren Bemühungen nach Gemeinnützigkeit werden Sie bei Ihrer Zurückkunft vielleicht etwas nachlassen, wenn Sie näher erfahren und wahrnehmen, daß sie wirklich gemeinnütziger geworden, und daß man einen Unterschied zwischen Akademien und Kunstschulen gemacht hat; der vermeintliche Schaden wird daher wohl nicht so groß sein, als Sie ihn, von Rom aus, sehen.

Daß man Genie unterstützen müsse, damit bin ich Ihrer Meinung, und das wird auch ferner geschehen; man muß aber dem Urtheile der competenten Richter: wer ein Genie sei und Talent habe? nicht vorgreifen
163 und sich nicht aus eigener Macht dazu erheben.

Es verbleibt übrigens dabei, wie es bereits gesagt worden, daß Ihre Unterstützung ultimo Mai dieses Jahres aufhöret, es sei dann, daß man über Ihre einzusendenden Arbeiten ein ebenso vortheilhaftes Urtheil fällen könnte, als Sie es sich selbst jetzt schon geben, und sogar von Abwesenden

*) Carstens hatte unter Gallerie, nach dem Begriff, den dies Wort in Rom hat, blos einen Saal verstanden, wie z. B. der von Annibal Carracci ausgemalte Saal im Palast Farnese, welcher auch la Galleria dei Carracci heißt. Der Minister hingegen nahm das Wort in der Bedeutung, wie man es nur in Deutschland braucht, und glaubte, Carstens verlange, der König solle von ihm eine ganze Bildergallerie malen lassen, welches allerdings eine abenteuerliche Forderung gewesen wäre. (S. den Brief von Carstens unter Nr. 46. D. Herausg.)

verlangen, ohne von Ihren Arbeiten gezeigt zu haben. Ueberdem haben Sie ja auch Ihr Versprechen, ein hier skizzirtes Stück*) dort nach Mustern auszuführen, nicht erfüllt. Der ich verbleibe

Euer Hochedelgeboren

Berlin, d. 23. Febr. 1795.

ergebener

Frh. v. Heinitz."

Carstens fühlte sich durch diesen Brief beleidigt und ließ ihn unbeantwortet; ein Beweis, daß der Minister ihn mißverstanden hatte. In der That müßte er auch ein höchst eingebildeter anmaßender Thor gewesen sein, wenn sein Brief an den Minister das wirklich enthalten hätte, 164
was dieser darin fand. Aber natürliche und konventionelle Menschen verstehen einander selten; weil jene immer gegen die Form verstoßen, die diesen meistens wichtiger als die Sache ist. Auch hier waltete ein solches Mißverständniß ob. Ein Brief des Künstlers, wovon sich noch der Entwurf, mit Bleistift geschrieben, unter den hinterlassenen Papieren desselben befindet, der nach seiner Ausstellung geschrieben, und entweder an seinen Bruder oder sonst an einen vertrauten Freund in Berlin gerichtet ist, giebt darüber hinreichende Auskunft. Es heißt in demselben[17]):

„Was dir der G. R. M. wegen meines Briefes an den Minister versichert hat, so kommt auf die Deutung, die man einer Sache giebt, sehr vieles an. Ich habe den Minister um Verlängerung meines Hierseins gebeten, um meine übrigen angefangenen Arbeiten zu vollenden, und mir Studien nach Antiken zu zeichnen, die mir für dort unentbehrlich wären. Auch habe ich gesagt, daß ich in der Hoffnung zurückkäme, daß seine Majestät ein großes Werk von mir würden ausführen lassen, welches sich auf eine Aeußerung des Ministers gegen mich vor meiner Abreise 165
bezieht; weil ich dafür halte, daß öffentlich aufgestellte Kunstwerke das einzige Mittel sind, bei einem Volke das Gefühl des Schönen zu erregen; und daß, um blos meinen eingeschränkten Posten bei der Akademie zu versehen, es meiner Ausbildung nicht bedurft hätte; daß mir die Akademien überall, wo es auf Bildung des Geschmacks ankäme, unzweckmäßig

*) Die Zeichnung von den Argonauten.

schienen; und daß sie, auf die Weise wie alle beschaffen sind, dem Wiederaufblühen der Künste entgegen seien; daß zu unsern Zeiten die Akademien mir blos als eine Befriedigung der Eitelkeit der Regenten vorkämen, zu deren Hofstaat sie mit gehörten, die alles gethan zu haben glaubten, wenn sie mit vielen Kosten Akademien unterhielten, und daß demungeachtet bei öffentlichen oder großen Werken nicht gefragt werde, wer der bessere Künstler sei, sondern wer es für den geringsten Preis mache; daß man wünschen sollte, daß diese Tyrannei, wodurch das Genie schon in der Wiege verkrüppelt, und dem Staate eine Menge nützlicher Bürger entzogen wird, einmal ein Ende nehme; (und in Wahrheit, Lieber, wenn man die Menge Akademien in Europa aufzählt, sollte man leicht glauben, daß
166 große Künstlerkolonien von Nova Zembla bis nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung ausgesandt werden könnten? Als man keine Akademien hatte, waren große Künstler da, die von den Mächtigen ihrer Zeit mit großen Gelegenheiten, ihr Genie anzuwenden, unterstützt wurden; da hingegen die Akademien gemacht haben, daß die Kunst bis zum Vignettenkram herabgesunken ist;) daß man das Genie, wo es sich aus Tageslicht hervorgearbeitet, unterstützen sollte; daß auf diese Weise zwar wenige aber gute Künstler sein würden, die durch ihre Werke den guten Geschmack mehr befördern würden, als viele schlechte; und daß eine solche Unterstützung hülfsbedürftiger Talente einem Monarchen eben soviel Ehre bringe, als eine gewonnene Schlacht. — Schau, da hast du den ganzen Bettel! Ich weiß wohl, daß dieser Brief unklug scheint, aber ich habe die Wahrheit nach meiner Ueberzeugung gesagt. Jetzt auch einen Auszug aus des Ministers Schreiben: Daß Seine Excellenz sich verwundern, daß ich nach Verlauf von dreien Jahren meine Arbeiten noch nicht vollendet; (diese Zeit ist für einen Künstler hier kurz. Hier wundert man sich, daß ich
167 in so kurzer Zeit soviel, und Arbeiten von diesem Gehalt gemacht habe.) daß der Zuschuß von 200 Thalern hiemit aufhöre; daß sie sich sehr wundern über meine großen Anmaßungen, und daß sie dort schon mit Gallerien hinlänglich versehen wären. Daß meine einzusendenden Arbeiten ausweisen würden, ob ich die übrige Hälfte meiner Pension noch ferner genießen, oder man mich für meine eigene Rechnung werde malen lassen; (Ich habe mich auch sogleich hieran gehalten.) mit meiner vorschnellen Be-

urtheilung der Akademie würde ich bei meiner Zurückkunft eines bessern inne werden, (Herr, ich glaube, hilf meinem Unglauben!) und daß ich einen Unterschied zwischen einer Akademie und einer Kunstschule machen müsse; (dieses ist denn freilich ein Anderes. Ich habe das Ding immer für eine Akademie gehalten; es sind ja so viele Rektoren und Professoren und obendrein zwei Direktoren dabei. Ich meinte, daß ihr Zweck sei, die schönen Künste im Lande blühen zu machen. Handwerker kann ich nicht unterrichten, ich bin mit ihren Bedürfnissen unbekannt, und kann nur das lehren, was ich gelernt habe). Ferner: daß die dortigen kompetenten Richter darüber urtheilen werden, ob ich ein Genie sei; (ich habe mich ja in meinem Briefe nicht dafür ausgegeben, sondern vom Genie über- 168
haupt gesprochen). Dieses ist der Inhalt des Schreibens vom Minister. — Demungeachtet, wenn mir Seine Excellenz mein Gehalt hier in Rom lassen will, will ich gern dafür von meiner Arbeit hinüber senden. Für die 250 Thaler will ich alle Jahr eine ausgeführte historische Zeichnung, oder alle zwei Jahre eine Malerei liefern; für 250 Thaler kann ich keine Malerei liefern; diese kostet viel Zeit und die Kunstbedürfnisse sind theuer. Oder wenn man mir die 450 Thaler ließe, wollte ich alle Jahr ein Gemälde dafür einsenden. Wenn du es für gut findest, so melde dieses an den Minister, denn ich kann auf seinen Brief nicht antworten. Ich verlange dieses auch nicht eher, bis man von andern das, was ich geschrieben, bestätigt gefunden hat. Ich kann von meinen Arbeiten jetzt nichts aufs Ungewisse hinüber schicken, weil ich hier davon leben muß. Wenn man mich ferner unterstützt, so will ich auch Arbeiten dafür liefern, denn für nichts verlange ich kein Gehalt. — Du mußt mir die Güte des Ministers nicht vorrücken. Ein Mann in Lübeck, dem ich ganz fremd war, hat dort meine Schulden bezahlt und mir Reisegeld nach Berlin gegeben, und das unentgeldlich aus seinem Beutel, aus bloßer Liebe zur 169
Kunst. Meine Reise nach Rom hätte mir beinahe ein Auge gekostet. Ueberdem ist dir bekannt, daß ich bei einem Haare doch nicht nach Rom gekommen wäre. Ich habe alle Hochachtung für den Minister, aber ich kann ihn so wenig lieben, wie er irgend einen Menschen in der Welt lieben kann, und unsere Verbindlichkeiten gehen gegen einander auf; ich habe seine Güte nicht umsonst genossen." —

Im April 1795 eröffnete Carstens seine Ausstellung, und lud das römische Publikum dazu durch eine Anzeige ein, die eine von dem Künstler selbst gemachte Erklärung seiner Arbeiten enthält, und den Verfasser einer näheren Beschreibung überhebt [48]):

„Nachstehende Kunstwerke sind im Hause des verstorbenen Pompeo Battoni zur öffentlichen Beurtheilung ausgestellt:

1) Die Ueberfahrt, eine Malerei in Tempera. Megapenthes, ein reicher junger Wollüstling (erzählt Lucian in einem Aufsatze von gleicher Ueberschrift) sträubte sich, in der Blüthe seiner Jahre zu sterben;
170 aber er mußte mit andern Sterblichen dem Todtenführer Merkur in den Orkus folgen. Als dieser beim Aeakus ankam und seine Todtenliste übergab, fehlte Megapenthes. Der ist mir davon gelaufen, sagte Merkur; ich eile zurück, ihn wieder einzuholen. Merkur, der Cyniker Cyniskus, und der Schuster Micyll holten ihn ein, als er eben das Licht der Oberwelt erreichte, banden ihn und brachten ihn zur Barke des Charon zurück. Jetzt versprach er der Parze, Hekatomben zu opfern, wenn sie ihm nur auf kurze Zeit wieder zur Oberwelt zurückzukehren vergönnte. Aber die Schicksalsgöttinnen sind unerbittlich, und der Tod kennt kein Ansehen der Person. Die Parze befahl ihm einzusteigen und Purpurmantel und Diadem am Ufer zurückzulassen. Man bemächtigte sich seiner, als er nicht gutwillig folgen wollte, mit Gewalt, und der Philosoph Cyniskus band ihn an den Mastbaum. Jetzt war die Barke voll und Charon stieß ab. Der Schuster Micyll, der noch am Ufer stand, rief, man solle ihn mitnehmen, indem es unbillig sei, einen schon seit gestern Gestorbenen, der die Welt mit Freuden verlassen habe, so lange am Ufer warten zu lassen. Charon erwiederte, der Kahn sei voll, er müsse warten. So
171 schwimme ich hinüber, versetzte der Schuster, und stürzte sich in den Acheron. Klotho befahl, ihn sogleich einzunehmen, und als Charon sich abermals über Mangel an Platz beschwerte, ließ ihn die Parze sich auf den Nacken des Tyrannen setzen. Die Fahrt geht von statten und Klotho überliefet die Todtenliste. Das übrige erklärt sich von selbst.

2) Die Parzen, eine Malerei in Tempera. Die furchtbaren Göttinnen, die über alles gebieten, sind hier an den Grenzen der Schöpfung sitzend und das Schicksal der Sterblichen singend, dargestellt. Atropos

zerreißt den Faden; und hinter ihnen ist für den bloßen Verstand nichts als undurchdringliches Dunkel.

3) Zeit und Raum, eine Malerei in Tempera. Eine anschauliche Darstellung dieser abstrakten Formen der Sinnlichkeit; in ihnen befinden sich alle Erscheinungen. Der Raum umfaßt das Weltall; die Zeit ist ewig jung, nur die Dinge in ihr verändern sich. [49])

4) Das Gastmahl des Plato, Malerei in Aquarell. Der Inhalt ist folgender: Ein junger reicher Athener, Namens Agathon, der in den Trauerspielen den Preis erhalten hatte, lud seine Freunde, den Sokrates, 172
den Arzt Eryximachus, den Aristofanes u. a. zu einem Gastmahle. Alcibiades, welchen Agathon, seinen Stolz scheuend, nicht eingeladen hatte, kam während des Mahles ungebeten. Er war berauscht und hatte die Stirne mit kühlenden Kränzen umwunden. Die Gäste rückten aus einander, und er nahm seinen Platz an der Seite des Sokrates, den er nach einer vortrefflichen Rede bekränzte, worin er sagte, daß von allen Sterblichen nur Sokrates dies verdiene. Aristofanes, der hinter dem Tische sitzt, betrachtet aufmerksam den Alcibiades.

5) Der Parnaß. Malerei in Aquarell. Die neun Musen umtanzen die Grazien nach der Leier des Apollo.

6) Die Helden im Zelt des Achilles vor Troja. Malerei in Aquarell. Der Inhalt ist aus dem neunten Gesange der Ilias genommen, und stellt die Gesandtschaft der von den Trojanern bedrängten Griechen an den zürnenden Achill vor. Dieser endet so eben seine Rede voll Unmuth wider den Agamemnon. Ajax ist unwillig über den unbiegsamen Charakter des Achill; der alte Fönix beweint das unvermeid- 173
liche Unglück der Griechen; Odysseus sitzt niedergeschlagen und verlegen, weil seine Ueberredungskunst fruchtlos gewesen ist. Auch die Herolde stehen bekümmert, und Patroklos sieht gedankenvoll auf seinen erzürnten Freund hin.

7) Die Argonauten, eine Zeichnung nach dem Gedicht gleiches Namens, das dem Orpheus zugeschrieben wird. Als die Argonauten auf ihrem Zuge nach Kolchis an der Küste von Magnesia vorbeifuhren, schlug Peleus, einer der Helden, seinen Gefährten vor, den dort wohnenden Chiron zu besuchen und seinen kleinen Achill zu sehen. Die Helden lan-

deten und kamen zur Grotte des Chiron, der sie freundlich empfing und bewirthete. Sie forderten den Chiron und Orpheus zu einem Wettstreit im Gesange auf. Chiron nahm zuerst die Leier und besang der Centauren herrliche Thaten. Darauf ergriff der Sohn der Kalliope das Saitenspiel und sang den dunkeln, erhabenen Hymnus vom alten Chaos; er sang den Streit der Elemente, das Geschlecht der unsterblichen Götter, die den hohen Olymp, und der machtlosen Menschen, die in Völkerschaften zerstreut, den Erdkreis bewohnen. Sein Gesang zähmte die wilden Thiere; sie
174 kamen in die Grotte, horchten und scheueten die Menschen nicht mehr. Chiron, der dies gewahr wird, zeigt es dem Jason und stampft vor Freuden mit dem Hufe den Boden. Man sieht hier die vornehmsten Helden des grauen Alterthums beisammen, den Jason, den Herkules mit seinem Lieblinge Hylas, die beiden Dioskuren, die beiden Söhne des Boreas mit Fittichen hinter den Ohren, den Peleus mit dem jungen Achill u. a. m.

8) Achill und Priam, eine Zeichnung. Der Inhalt ist aus dem letzten Gesange der Ilias genommen und bekannt genug. Nur die Gruppe im Hintergrunde ist nach dem Philostrat hinzugefügt. Es ist Polyxena, die vom Merkur hereingeführt wird. Dieser Autor sagt, daß die Alten die Gewohnheit hatten, sich von ihrem jüngsten Kinde begleiten zu lassen, und daß Achill bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die Polyxena sah.

9) Die Geburt des Lichts, eine Zeichnung. Nach dem Sanchoniaton, einem alten Phönizischen Autor. Ftas (die Urkraft der Dinge) zeugte mit Neitha (der Nacht) den Fanes (das Licht). Nachdem das
175 Licht geboren war, ging aus dem Athem des Ftas das Weltei hervor, worin der Keim zu allen Schöpfungen lag. Es wurde durch die Wärme des Feuers ausgebrütet; Himmel und Erde entstanden und alle Dinge entwickeln sich. Ftas zeigt hier dem Weltei seine Bahn ins Unermeßliche.

10) Ganymed, eine Zeichnung. Sinnbild eines in der Blüthe seiner Jahre vom Tode hinweggerafften Jünglings.

11) Sokrates im Korbe; nach der Komödie des Aristofanes: die Wolken. Er disputirt mit dem Bauer Strepsiades, der in die Schule des Sokrates gekommen war, um von ihm die Dialektik zu lernen." —

Während der Ausstellung dieser Kunstwerke, die gegen zwei Monate lang besucht wurde, verfertigte Carstens, um nicht so viele Zeit müssig zu verlieren, eine neue Zeichnung, die Nacht mit ihren Kindern nach der Dichtung des Hesiodus vorstellend. Die Nacht, als Mutter der übrigen Gestalten, ist die Hauptfigur der Composition, und macht für sich mit den in ihrem Schoße ruhenden Genien des Schlafs und des Todes eine herrliche Gruppe. Der Künstler hatte die Idee derselben schon früher, in Moritz'ens Götterlehre, im Kleinen abgebildet. Ihm schwebte dabei die Beschreibung des Pausanias von einer ähnlichen Ab- 176
bildung auf dem sogenannten Kasten des Kypselus vor, wo die beiden Genien mit den Worten charakterisirt sind: „der Tod schien nur zu schlafen, der Schlaf hingegen schlief wirklich." [50]) Der Ausdruck dieses feinen Unterschiedes gelang unserm Künstler sehr glücklich. Der Genius des Schlafes ruht in sich selbst zusammengesunken im Gewande der Mutter, in der wahren Stellung eines schlafenden Kindes; der Tod hingegen ist stehend, mit der gesenkten Fackel in der Rechten, sein Haupt in den Schooß der Mutter lehnend, gebildet, und so der scheinbare Schlaf desselben schön und treffend bezeichnet. Der Nacht zur Linken sitzt Nemesis, die ernste unbestechliche Göttin der Wiedervergeltung, die der Künstler nach dem Ausdruck des Hesiodus, der sie „eine Geißel der Sterblichen" nennt, mit einer Geißel in der Rechten gebildet hat. Sie charakterisirt sich demnächst durch die Linke, mit der sie das Gewand des Busens auf die Art hält, wie schon die Alten sie abzubilden pflegten. Zunächst hinter beiden sitzt das geheimnißvolle, selbst den Göttern furchtbare und unvermeidliche Schicksal, ganz in Gewand gehüllet, so daß man von der Gestalt selbst nichts erblickt. Es hält ein aufgeschlagenes Buch, aus 177
welchem die Parzen das Schicksal der Sterblichen singen. [51]) —

Das Urtheil der Kunstverständigen über diese in ihrer Art merkwürdige Ausstellung fiel für Carstens so günstig und ehrenvoll aus, als er nur erwarten konnte, und seine Absicht, sich in Rom auf eine vortheilhafte Art bekannt zu machen, die ihn hauptsächlich zur Ausstellung seiner Arbeiten bewogen hatte, ward dadurch erreicht. Das Ungewöhnliche einer Ausstellung, worin kein Oelgemälde zu sehen war; die Neuheit so vieler noch nie behandelter Gegenstände; der in unseren Zeiten ganz ungewöhn-

liche Styl der Komposition und Zeichnung, der die Römer durch seine Aehnlichkeit mit dem Style ihrer alten großen Meister überraschte; der Reichthum an origineller Erfindung, der sich in diesen Darstellungen offenbarte, erregten, wie jede unerwartete und fremdartige Erscheinung, zuerst ein verwunderndes Aufsehen, das sich bald, nach öfterer Ansicht, in allgemeinen Beifall verwandelte.

Besondere Gunst fanden die Carstens'schen Arbeiten bei den italieni-
178 schen und englischen Künstlern, wegen des ernsten großen Sinnes, der aus ihnen sprach. Die talentvollsten unter den damals aufstrebenden Italienern, die sich seitdem zu wackeren Künstlern ausgebildet haben: Camoccini, Benvenuti und der Mailänder Rossi, schätzten ihn, suchten seine nähere Bekanntschaft, zogen ihn über ihre Entwürfe zu Rath, und ehren noch nach seinem Tode sein Andenken. Ganz anders benahmen sich die meisten deutschen Künstler, besonders die, welche damals in der Zunft das große Wort führten, bei dieser Gelegenheit gegen ihn, sie traten auch hier als seine Gegner und Verkleinerer auf, bespöttelten seine Ausstellung, bekrittelten seine Arbeiten, und machten sich durch diese kleinliche Rache ihrer gekränkten Eitelkeit nur lächerlich, ohne dem Künstler zu schaden. Einige machten jedoch davon eine ehrenvolle Ausnahme, und der talentvollste unter diesen, Wächter von Stuttgart, bezeigte seine Hochschätzung gegen Carstens dadurch, daß er seine in Frankreich angenommene Manier gänzlich wieder ablegte, und denselben Weg einschlug, den er Carstens mit so glücklichem Erfolg wandern sah. [52])

179 Klüglich hatte Carstens kein Oelgemälde mit ausgestellt. Auf diese Weise vermied er jede Vergleichung, die zu seinem Nachtheile ausschlagen mußte, und führte zugleich eine andere herbei, die auf jeden Fall Ehre brachte, und wo er keinen Nebenbuhler zu fürchten hatte. Denn da man Kunstwerke und Künstler so gern vergleichungsweise beurtheilt, so hatte er nun den Vortheil, nur mit Rafael und Michelangelo verglichen zu werden, und so weit er dabei auch zurückstehen mochte, so war es schon rühmlich für ihn, daß man überhaupt seine Arbeiten zu einer solchen Vergleichung geeignet fand. Da nun diese Vergleichung überdies so günstig für ihn ausfiel, daß im Publikum nur Eine Stimme war, kein Neuerer habe mit so vielem Glück die Bahn der alten Meister wieder betreten, so konnte

er in der That keinen besseren Erfolg von seiner Ausstellung wünschen. Diesem aber würde er gerade entgegen gewirkt haben, wenn er eine oder mehrere seiner Kompositionen in Oelfarben ausgeführt hätte; dann hätte die Vergleichung eine andere, auf jeden Fall für ihn nachtheilige, Wendung genommen. Jeder Maler und Pinseler hätte des Künstlers Arbeit nur mit seiner eigenen verglichen, und die übrigen Vorzüge derselben übersehen. 180
Aber gerade dadurch, daß Carstens in einem Felde auftrat, das jetzt niemand bearbeitete, gewann er, daß Künstler selbst, die sonst jedes Mitbewerbers Arbeiten mit unbarmherziger Strenge beurtheilen und eifersüchtig jeden Fehl daran erspähen, ihm willig Gerechtigkeit widerfahren ließen. Von der Nachahmung der alten Meister war derzeit unter den Künstlern so wenig die Rede, daß mit den Gedanken daran auch alle Ansprüche darauf verschwunden waren. Der Künstler äußerte sich darüber selbst in einem Briefe an einen Freund folgendergestalt: „Der Grund, warum ich kein Oelgemälde zur Ausstellung gehabt habe, ist, weil es hier eine Menge Pinseler giebt, die zugleich auch große Schreier sind, und die das ganze Verdienst der Kunst nicht im Colorit (denn das wäre was reelles), sondern im mechanischen Handwerk setzen, und die mir nicht hätten Gerechtigkeit widerfahren lassen, weil man blos dieses und nichts anderes an meinen Arbeiten würde beurtheilt haben; darum habe ich nur in Tempera und Aquarell gearbeitet, um diesen Leuten nicht in die Quer zu kommen."

Der Verfasser, der vielfältig und fast täglich Gelegenheit hatte, den 181
Eindruck zu beobachten, welchen die Carstens'schen Arbeiten hervorbrachten, und die Urtheile der Kenner und Künstler, die mehrmals zur Betrachtung derselben zurückkehrten, zu vernehmen, schrieb eine ausführliche und beurtheilende Anzeige dieser Kunstausstellung für Deutschland, in welcher er theils das Urtheil des Publikums, theils seine eigene Ueberzeugung mittheilte, und die im sechsten Stück des Deutschen Merkurs für 1795 abgedruckt ist. Diese Anzeige ward ohne des Künstlers Mitwissen geschrieben; ihr Zweck war, ihm dadurch vielleicht in Berlin einen Dienst zu leisten, und er erfuhr nicht eher etwas davon, als in dem Augenblicke der Absendung, wo der Verfasser ihm den versiegelten Brief zeigte, der sie einschloß. Zu lesen bekam er sie erst verschiedene Monate später, als das erwähnte Stück des Merkurs nach Rom kam, wo damals die meisten

Deutschen sich zu einer Journalgesellschaft vereinigt hatten, deren Besorgung der Arzt Doktor Domeier, im Gefolge des Prinzen August von England, übernommen hatte. In Rom war diese Anzeige den Gegnern
182 des Künstlers ein Dorn im Auge; da ihnen aber die Feder weniger geläufig war, als die Zunge, so konnten sie nur diese dagegen in Bewegung setzen, und mußten darauf Verzicht leisten, ihre feindselige Gesinnung gegen Carstens öffentlich kund zu machen, bis sie, glücklicher Weise, obwohl erst zwei Jahre später, wo jene Anzeige längst vergessen war, im sogenannten Maler Müller das gewünschte Organ fanden, um die Schale ihres lächerlichen Zornes über den Verfasser sowohl, als über den Künstler auszugießen, wie weiter unten erzählt werden wird. In Berlin that die Anzeige von der Carstens'schen Ausstellung für den Augenblick die beabsichtigte Wirkung, obgleich sie nicht die gewünschten Folgen hatte. Der Künstler erhielt den nachstehenden Brief vom Minister von Heinitz, dessen freundlicher, artiger Ton von dem harten und bitteren des letzten Briefes auffallend absticht:

„Hochedelgeborener Herr,
Vielgeehrter Herr Professor!

Mit besonderem Wohlgefallen habe ich in dem sechsten Stück des diesjährigen neuen Merkurs eine vortheilhafte Beurtheilung derjenigen
183 Kunstsachen gelesen, welche Euer Hochedelgeboren in diesem Jahre in Rom ausgestellt haben.

Ich stehe nun zwar in der Erwartung, daß Euer Hochedelgeboren nach meinen mehrmaligen Aufforderungen diese Sachen nunmehro auch zu der hiesigen Ausstellung einsenden werden, und ich vermuthe, daß sie zu dem Ende schon von Rom aus hierher unterweges sind.

Sollte aber diese meine Vermuthung ungegründet sein, so muß ich bitten, diese Kunstsachen gleich nach Empfang dieses Schreibens auf das Schleunigste anhero abgehen zu lassen, damit solche noch zu rechter Zeit gegen die in der Mitte des Septembris zu eröffnende Ausstellung allhier eintreffen können.

Die diesjährige Kunstausstellung wird besonders merkwürdig sein, weil sich die vaterländischen Künstler bestreben werden, solche durch Werke

zu verschönern, welche auf die gemeinschaftliche Feier des Königlichen Geburts-Tages und des durch Seine Königliche Majestät bewirkten Friedens Bezug haben, und ich hoffe daher, daß Seine Königliche Majestät Höchstselbst diese Ausstellung mit Dero höchsten Gegenwart beehren werden.

Dies wird daher zugleich die erwünschte Gelegenheit sein, die in obge- 184
dachtem Journal schon so vortheilhaft beurtheilten Kunstsachen Seiner Königlichen Majestät selbst vor Augen zu stellen und Höchstdieselben mit Euer Hochedelgeboren Talenten und Geschicklichkeit zu Ihrem künftigen Vortheil näher bekannt zu machen.

Ich erwarte also mit umgehender Post eine zuverlässige Nachricht, ob und wann die mehrgedachten Kunstsachen entweder von dort schon abgegangen sind, oder des nächsten noch abgehen sollen, sowie ich auch nunmehro über die eigentliche Zeit Ihrer Zurückkunft einer bestimmten Erklärung entgegen sehe. Am liebsten würde es mir sein, wenn Sie mit Ihren Kunstsachen zugleich zu Anfang Septembris allhier eintreffen könnten. Der ich hochachtend verbleibe

Euer Hochedelgeboren

Berlin, den 18. Juli 1795.

ergebenster

Fr. v. Heinitz." [53])

Carstens konnte nach dem Empfange dieses einladenden Schreibens nicht wohl umhin, einige seiner Arbeiten zur Ausstellung nach Berlin 185
zu senden; vielleicht wirkten sie ihm den längern Aufenthalt in Rom aus. Indessen zog sich doch die ihm wirklich bestimmte Frist immer enger zusammen; ja der Minister wünschte sogar, daß seine Rückkunft mit den einzusendenden Kunstsachen zugleich erfolge. Er mußte sich also über seinen längst gefaßten Entschluß, in Rom zu bleiben, bestimmt erklären, und es darauf ankommen lassen, ob man ihn auch dann noch, gegen Einsendung jährlich dafür zu liefernder Arbeiten, ferner unterstützen, oder seinem eigenen Schicksale überlassen wolle. Die günstige Aufnahme seiner Ausstellung in Rom, die Schätzung, die er dadurch unter den Künstlern erworben, die Bekanntschaften mit reichen Fremden, und der Absatz einiger Arbeiten an einige derselben, hatten seinen Muth nicht wenig gestärkt,

und ließen ihn hoffen, daß seine Kunst ihn, ohne Anderer Unterstützung zu bedürfen, in Rom ernähren würde. Er beschloß also, dem Minister gerade aus zu melden, daß er, um ganz seiner Kunst leben und in seiner Ausbildung immer weiter fortschreiten zu können, den Entschluß gefaßt
186 habe, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern in Rom zu bleiben. Zugleich sandte er drei seiner vorzüglichsten Arbeiten: die Ueberfahrt, die Helden im Zelt des Achill vor Troja, und Achill und Priamus, mit der Post nach Berlin ab. Da auch von diesem Briefe des Künstlers sich keine Abschrift vorgefunden hat, so kann man das Wesentliche seines Inhalts nur aus der unten folgenden Antwort des Ministers ersehen.[54])

Die abgesendeten drei Stücke langten zur gehörigen Zeit in Berlin an, und das dortige Publikum sah sie in der Kunstausstellung desselben Jahres. Daß sie sehr gut von demselben aufgenommen worden, bezeugt das unten mitgetheilte Schreiben des Ministers; lebhafter aber drückt es ein Brief von einem seiner dortigen Freunde aus, der sich unter den nachgelassenen Papieren des Künstlers vorfand, und aus dem hier einige Stellen angeführt zu werden verdienen:

„Deine Bilder haben, — heißt es dort — den Professionsneid unserer — abgerechnet, allgemein so viel Aufsehen erregt, daß du beinahe und besonders der kraftvollen männlichen Figuren halber, bei unseren Schönen die angebetete Angelika verdrängt zu haben scheinest. Verachte
187 auch diesen Sieg nicht, auf den du wohl schwerlich gerechnet hattest; er kann zu Größerem führen, wenn du es nicht etwa verschmähest, unsere kindisch kleine Aftergröße zum Gefühl ihrer Nichtigkeit zu erheben, und uns Geschmack an der hohen Gymnastik edlerer Gladiatoren in der Kunst beizubringen. Du hast wenigstens den Anfang dazu gemacht, und dem sichern Eigendünkel der — einen so gewaltigen Stoß versetzt, daß ich im Ernst glaube, es sei dir möglich, nicht nur zu unserm Vortheil und zum Gedeihen der Kunst überhaupt, sondern auch zu deinem eigenen, eine wohlthätige Revolution zu bewirken. Aber wenn ich die Hoffnung, dich wiederzusehen, nach dem Maßstabe der Wahrscheinlichkeit berechne, so fürchte ich, Du mein Asmus wirst nie wiederkommen; und du hast recht, — aber wir sind zu beklagen."

„Den Eindruck dir zu beschreiben, den deine Bilder auf mich gemacht

haben, würde ich mich umsonst bemühen. Ich sah in ihnen noch mehr als deine Bilder, ich sah Dich selbst, den edelsten Ausfluß deiner Gedanken, den Ausdruck deiner reinsten Gefühle, das Resultat deines Fleißes seit drei Jahren; ich glaubte dich nie vermißt zu haben; ich hätte dich in 188
meinem Nachbar umarmen können, hätte er nur das Maul gehalten."

„Weißt du, was mir in deinen Bildern am meisten gefällt? Es ist, bei der Ruhe der Scenen selbst, die individuelle, im Stillen thätige Seelenkraft charakteristisch überall im Gott, im Helden, wie in der Volkskarrikatur wirken zu sehen. Jeder ist so unbekümmert über sich, so ganz einig mit sich, daß man fühlt: dies sind wahre Menschen, und der Gedanke dringt sich unwillkührlich auf, daß, wenn es für den Alexander ein Glück gewesen wäre, einen Sänger zu finden, wie Homer, es ein ungleich größeres Glück für diesen sein würde, endlich einen Maler zu finden, der wie Du, mein Asmus, so rein ihn fühlt, so erhaben in seiner heroischen Einfachheit und Unbefangenheit ihn darstellt. O male den ganzen unsterblichen Homer und werde selbst unsterblich! wenigstens die nicht seltenen ruhigeren Scenen; du bist dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden giebt, das überhaupt dem Alterthum eigen ist, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen." —

Nach dem kurzen Sonnenblicke, den die im Deutschen Merkur mit- 189
getheilte Ankündigung der Carstens'schen Ausstellung hervorgelockt hatte, brach nun, auf die entscheidende Erklärung des Künstlers, nicht nach Berlin zurückzukehren, das Gewitter von dort her desto heftiger los. Er erhielt einen Brief vom Minister, der nicht nur den Unwillen desselben aufs lebhafteste ausdrückte, sondern auch den Ersatz der während seines dreijährigen Aufenthalts in Rom der Akademie gekosteten Summe von dem Künstler forderte. Der Zusammenhang in der Erzählung dieses in dem Leben des Künstlers so wichtigen Vorganges macht es nothwendig, auch diesen Brief nebst der Antwort des Künstlers, von welcher sich glücklicher Weise eine Abschrift vorgefunden hat, hier mitzutheilen. Beider Theile Gründe und Gegengründe liegen darin vor Augen, und wenn der Leser die verschiedenen Standpunkte des Ministers und des Künstlers, und die davon abhängigen Ansichten eines jeden im Auge hat, so wird auch er den Standpunkt und die Ansicht finden, aus welchen allein dieser Zwist

richtig beurtheilt werden kann; und da möchte sich wohl ergeben, daß
190 jeder an seiner Stelle und für seinen Zweck nicht wohl anders als so handeln konnte und durfte, und daß die hier obwaltende Ungebühr vielmehr in der Mißhelligkeit der Verfassungen unserer Zeit mit künstlerischen Zwecken, als in dem eigenen Betragen der Handelnden liege.

Der Brief des Ministers lautet folgendermaßen:

„Hochedelgeborner
Hochzuehrender Herr Professor!

Mit Euer Hochedelgeboren Schreiben sine dato, welches den 31. August allhier eingegangen ist, habe ich die von Denenselben zu der diesjährigen hiesigen Kunstausstellung eingesandten drei Stücke, nämlich

1. Die Ueberfahrt, ein Gemälde in Tempera.
2. Die Helden vor Troja, ein Aquarell.
3. Achill und Priamus, eine Zeichnung.

(wovon jedoch das erste Stück wegen schlechten Einpackens ziemlich beschädigt angekommen) zu recht erhalten, und es sind diese drei Stücke, nachdem ich das Beschädigte mit allem Fleiß wieder ausbessern lassen,
191 mit den andern zur Kunstausstellung eingegangenen Sachen vortheilhaft exponirt, und nicht nur von der Akademie, sondern auch von dem gesammten hiesigen Publico sehr gut aufgenommen worden.

Mit Befremden aber ersehe ich zugleich aus Ihrem Schreiben, daß Sie

1. die kostenfreie Zurücksendung dieser drei Stücke, falls die Akademie solche nicht für den von Ihnen bestimmten ansehnlichen Preis an sich behalten will, verlangen; und daß Sie
2. Statt Ihre, gegen die Akademie habenden Verbindlichkeiten zu erfüllen, den Entschluß gefaßt haben, es lieber darauf ankommen zu lassen, in Rom zu bleiben, und dort für Ihre Rechnung zu malen.

Ich gestehe Ihnen ganz aufrichtig, daß ich diese Aeußerung von Ihnen nicht erwartet hätte. Ich will Ihnen nicht einmal zu Gemüthe führen, welchen großen Undank Sie dadurch gegen das Curatorium der Akademie an den Tag legen, welches Sie, als einen Ausländer, des schwachen akademischen Fonds ohnerachtet, vorzüglich und nach äußersten Kräften, sowohl
192 hier als in Rom unterstützt hat, sondern ich will blos dabei stehen bleiben,

daß es nirgends, und am wenigsten in dem Preußischen Staat, Sitte ist, willkührlich und eigenmächtig gegenseitige Verbindlichkeiten aufzuheben.

Sie wurden nach Ihrem vielfältigen Verlangen zum ordentlichen Lehrer bei der Akademie bestellt, und mit einem jährlichen Gehalt von 250 Thaler auf den von des Königs Majestät höchst Selbst vollzogenen Etat der Akademie gebracht.

Hienächst wurden Sie auf Ihr inständigstes, oft wiederholtes Ansuchen gegen Ihr heiliges Versprechen:

der Akademie nach Ihrer erfolgten mehreren Ausbildung in Rom desto ersprieslichere und nützliche Dienste zu leisten,

Behufs Ihres Studirens in Rom nicht nur, mit gänzlicher Beibehaltung Ihrer Professorat-Besoldung ad 250 Thaler jährlich, von den Obliegenheiten Ihres Lehramts anfänglich auf zwei, und hernach auf drei Jahre dispensirt, sondern es wurde Ihnen auch auf diese drei Jahre zu Ihrer Unterstützung und zu besserer Fortsetzung Ihrer Studien in Rom eine 193
jährliche Beihülfe von 200 Thalern aus der akademischen Casse bewilligt, ja es wurden sogar, ehe Sie von hier abreisten, bei Ihrer damaligen großen Dürftigkeit und Verlegenheit Ihre Schulden aus der akademischen Casse mit 100 Thalern bezahlt, und Sie verpflichteten sich dagegen unterm 28. Mai 1792 schriftlich:

daß Sie diese 100 Thaler nach Ihrer Zurückkunft, in effectu baar oder terminweise von Ihrem Gehalt wieder zurückbezahlen wollten.

Solchergestalt haben Sie lediglich in der Erwartung, daß Sie Ihr mündliches und schriftliches Versprechen als ein ehrlicher Mann pünktlich erfüllen würden, in dem Zeitraum von drei Jahren eine für die Fonds der Akademie sehr ansehnliche Geldsumme, nemlich

vom 1. Juni 1792 bis ult. Mai 1793	450 Thlr.	— Gr.
„ „ 1793 „ „ „ 1794	450 „	— „
„ „ 1794 „ „ „ 1795	450 „	— „
und pro $17^{95}/_{96}$ annoch	112 „	12 „
auch bei Ihrer Abreise im Jahre 1792 zu Bezahlung Ihrer Schulden	100 „	— „
mithin überhaupt erhalten	1562 Thlr.	12 Gr.

194 Fragen Sie sich nun selbst, wie Sie diese großen Wohlthaten erkannt, — welche nützlichen Dienste Sie in diesem ganzen Zeitraum der Akademie für jene ansehnliche Geldsumme geleistet haben?

Beinahe ein ganzes Jahr ließen Sie verstreichen, ehe Sie einmal von Ihrer Ankunft in Rom und von Ihrer dortigen Existenz etwas meldeten, und anstatt Ihrer Verbindlichkeit gemäß von Ihren Arbeiten etwas einzusenden und Auskunft über die zweckmäßige Verwendung Ihrer Zeit zu geben, schickten Sie erst im Frühjahr 1793*) einen Reisebericht ein, der viel Worte enthielt, aber meine gespannte Erwartung wenig befriedigte.

Seit diesem Reisebericht ließen Sie wieder 17 Monate**) hingehen, ohne von Sich und von Ihren dortigen Arbeiten etwas hören und sehen zu lassen.

Ich bezeugte Ihnen darüber in meinem Schreiben vom 26. Juni
195 1794 meine gerechte Verwunderung, und ohnerachtet damals schon der Termin Ihres Urlaubs und der Ihnen nur auf zwei Jahre bewilligten Unterstützung in Rom zu Ende gegangen war, verlängerte ich doch, aus Wohlwollen für Sie, Ihren Urlaub und die Unterstützung von 200 Thalern noch auf ein Jahr, nemlich bis zum 31. Mai 1795, jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung:

> daß Sie während dieser Zeit von Ihren Arbeiten etwas einsenden, nach Ablauf jenes verlängerten Termins aber wieder zurückkommen und, Ihrer Verbindlichkeit gemäß, Ihr hiesiges akademisches Lehramt wieder antreten sollten.

Auch diese Bedingung haben Sie weder in dem einen noch dem andern Punkt erfüllt; sondern nur den ersten: als ich nicht durch Sie selbst, sondern durch öffentliche Blätter von Ihren in Rom ausgestellten Kunstwerken unterrichtet wurde, schickten Sie mir die Eingangs erwähnten drei Stücke auf meine anderweitige Aufforderung ein, ob Sie mir gleich unterm 2. August 1794 schriftlich versprochen hatten,

> alle Ihre Arbeiten mit nach Berlin bringen zu wollen,

196 als welches letztere ich, dieser Zusage gemäß, und nach meiner Ihnen darauf ertheilten Resolution vom 22. September 1794 noch immer er-

---

*) Sollte heißen: 1794. **) Sollte heißen: 7 Monate. [55])

wartet hatte, und wodurch die Akademie die ansehnliche Summe von über 100 Thalern hätte ersparen können, welche sie für den Transport dieser drei Stücke hat bezahlen müssen.

Nach diesem actenmäßigen Hergang, den ich mit Fleiß vorausgeschickt habe, um Sie zu dem eigenen Gefühl Ihres Unrechts zu bringen, muß ich Ihnen, mein Herr! declariren, wie ich es als Staatshaushalter der von Sr. Königlichen Majestät mir blos zum Wohl des Staats anvertrauten Gelder vor Allerhöchstdenenselben und vor meinem eigenen Gewissen nicht verantworten kann, eine Summe von 1562 Thaler ganz umsonst, und noch dazu an einen Ausländer, wegzuschenken.

Da Sie, mein Herr, die Verbindlichkeiten, unter welchen Ihnen jene Summe bezahlt worden, nicht erfüllt haben, da Sie vielmehr nach dem Genuß dieser Wohlthat der Akademie den Dienst aufkündigen; so nehme ich zwar diese Aufkündigung an, und entlasse Sie hiemit in Sr. Königlichen Majestät Namen Ihres bisherigen akademischen Lehramtes.

Dagegen fordere ich, von wegen Sr. Königl. Majestät, die indebite 197
genossenen 1562 Thaler von Ihnen hiemit zurück, und erwarte binnen drei Monaten Ihre bestimmte Erklärung, in welcher Art Sie die Königl. Akademie-Casse deshalb befriedigen wollen?

Bis dahin werde ich Ihre eingesandten drei Stücke bei der Akademie asserviren lassen, und Sie können darüber, wenn Sie die Akademie-Casse erst befriedigt haben, disponiren.

Erfolgt aber diese Befriedigung nach Ablauf des gedachten dreimonatlichen Termins nicht; so werde ich nicht nur diese Stücke plus licitandi allhier verkaufen und den Ertrag davon auf Ihre Schuld der 1225 Thaler*) abschreiben lassen, sondern mir auch vorbehalten, in Ansehung des Rückstandes, Sie auf gesetzmäßigen Wegen zu dessen ebenmäßiger Bezahlung zu belangen.

Ich verharre

Euer Hochedelgeboren

Berlin, d. 19. Dec. 1795.

ergebenster

Fr. von Heinitz."

*) Sollte dem obigen zufolge heißen 1562 Thaler. 56)

198 Carstens fühlte sich durch diesen Brief unwürdig behandelt, ihm wurde Pflichtvergessenheit und Wortbrüchigkeit vorgeworfen, obwohl er sich bewußt war, die Pflicht seiner Ausbildung, die er für seine erste und größte hielt, gewissenhaft erfüllt zu haben. Sollte er dafür büßen, daß sie mit der zweiten, die er blos als Mittel zur Erfüllung der ersten ansah, unverträglich ward? Er fühlte die Verbindlichkeit für empfangene Wohlthaten; aber er fühlte auch die Pflicht der Selbsterhaltung, sobald diese Wohlthaten sich in Fesseln für ihn verwandelten, und ihn in die Leibeigenschaft einer Kunstakademie zu werfen drohten. Am allermeisten aber empörte ihn die Forderung des Ersatzes der an ihn als einen Ausländer, ohne allen Nutzen für den Staat, ganz umsonst gewandten Jahrgelder, und im Unterlassungsfalle die Drohung, sich dafür an seinen Kunstsachen schadlos zu halten, und für den Rest ihn gerichtlich zu belangen. Er konnte eine solche Forderung nicht mit der königlichen Milde und Großmuth zusammenreimen, die ihn einer Unterstützung zur Ausbildung seines Kunsttalents würdig gefunden hatte. In dieser Stimmung seines ge-
199 kränkten, entrüsteten Selbstgefühles schrieb er dem Minister unterm 20. Februar 1796 die folgende Antwort:

„Aus Euer Hochfreiherrlichen Excellenz zuletzt an mich ergangenen Schreiben vom 19. December vergangenen Jahres, welches mir Herr Rehberg am 8. d. M. hat zustellen lassen, ersehe ich, daß meine Arbeiten nicht nur von der Akademie, sondern auch von dem gesammten Publikum sehr gut sind aufgenommen worden. Ich hätte also, nach einem Schreiben vom 23. Februar 1795, wo es lautet:

> Es wird alsdann (nämlich, wenn Hochdieselben in Gemeinschaft mit Kennern meine Arbeiten würden geprüft haben) eine nähere Erklärung erfolgen, ob man Ihnen die Bezahlung eines Gehalts continuiren kann, oder Ihnen lieber überlassen will, für Ihre Rechnung zu malen.

Am Ende desselben Briefes heißt es ferner:

> Es verbleibt übrigens dabei, wie es bereits gesagt worden, daß Ihre Unterstützung ultimo Mai dieses Jahres aufhört, es sei denn, daß man über Ihre einzusendenden Arbeiten ein ebenso vortheilhaftes Urtheil fällen könnte, als Sie es sich selbst schon geben.

Ich hätte also, der guten Aufnahme meiner Arbeiten gemäß, statt meiner 200
Entlassung eine fernere Pension zu erwarten gehabt. In dem Schreiben
vom 18. Juli 1795 lautet es:

> Dies wird die erwünschte Gelegenheit sein, die in obgedachtem
> Journal schon so vortheilhaft beurtheilten Kunstsachen Seiner Königl.
> Majestät Selbst vor Augen zu stellen, und Höchstdieselben mit
> Euer Hochedelgeboren Talenten und Geschicklichkeit zu Ihrem
> künftigen Vortheil näher bekannt zu machen.

Hievon geschieht nicht allein das Gegentheil, sondern ich werde noch dazu auf eine höchst ungerechte Weise behandelt. Mir wird sogar der Vorwurf gemacht, der Akademiekasse, wegen des Porto für meine übersandten Arbeiten, Kosten verursacht zu haben, obgleich dies Letzte auf den eigenen Willen Euer Excellenz geschehen ist, indem Hochdieselben in gedachtem Briefe sich folgendergestalt erklären:

> Sollte also diese meine Vermuthung (nämlich, daß meine Arbeiten
> schon unterweges sein möchten) ungegründet sein, so muß ich bitten,
> diese Kunstsachen gleich nach Empfang dieses Schreibens auf das
> Schleunigste anhero abgehen zu lassen, damit solche noch zu rechter 201
> Zeit gegen die in der Mitte des Septembers zu eröffnende Aus-
> stellung allhier eintreffen können.

Jeder billige Beurtheiler muß hieraus ersehen, daß ich nichts anders gethan habe, als was von mir verlangt ist; daß mir also jener Vorwurf nicht mit Recht gemacht werden konnte. Ueberhaupt sticht der glimpfliche Ton dieses Briefes sehr merklich von dem ab, der in den andern beiden herrscht, welches mich auf die Vermuthung führt, daß es nur darum zu thun gewesen ist, mir meine Arbeiten auf eine gute Art abzulocken, und mich sodann, wie jetzt geschieht, meinem Schicksal zu überlassen.

Es wird mir in dem letzten Schreiben Undankbarkeit gegen das Curatorium vorgeworfen. Dieses kann ich nur von Sr. Excellenz verstehen, weil ich bis diese Stunde nicht weiß, ob noch sonst jemand dazu gehört. Ich muß also dagegen erinnern, daß ich noch anderthalb Jahre hier mit kranken Augen, als Folge meiner dort geleisteten Dienste, habe studiren müssen. Der Saal im Hause des Herrn Marschall v. Dorville, den 202
ich für Euer Excellenz gemalt habe, mag für mich reden. Hier haben

Hochdieselben, als ich die erste Figur malte, aus eigenem freien Willen, mir, zur Ausbildung meines Kunsttalents, eine Reise nach Rom versprochen, welches auch nach Vollendung dieser ansehnlichen Arbeit, in eben diesem Saale, von Allerhöchst Seiner Majestät bewilligt wurde. Mein Hiersein zeugt von der Wahrheit. Ich habe die von Seiner Königl. Majestät zu meiner Ausbildung mir geschenkte Pension nützlich und gewissenhaft angewendet, und Euer Excellenz, als Staatshaushalter, sind dieserhalb außer Verantwortung. Was mir Seine Majestät geschenkt haben, gleichviel aus welchem Beutel, kann mir keiner wieder abfordern; und was haben meine Kunstwerke damit zu schaffen, die, nachdem die Akademie die Vortheile der Ausstellung davon eingezogen, in Beschlag genommen werden?

Was den schwachen akademischen Fonds betrifft, so habe ich nie die Einnahme und Ausgabe erfahren. Daß er aber ansehnlich sein muß, beweisen
203 die vielen Subjekte, die davon unterhalten werden. Wenn Euer Excellenz es mit mehreren wie mit mir machen, so wird sich der Fonds vermehren.

Da von gegenseitigen Verbindlichkeiten die Rede ist, so dienet darauf zur Antwort: daß ich gegen die Akademie nie Verbindlichkeiten gehabt habe. Ich habe für eine mittelmäßige Besoldung, unabhängig vom Directorium, guten Unterricht ertheilt. Ich bin nicht einmal Mitglied. Wenn ich Verbindlichkeiten habe, so sind diese gegen Euer Excellenz. Aber ich habe oben schon gezeigt, weil ich aus Gerechtigkeit gegen mich selbst dazu genöthigt werde, wie sich diese gegenseitige Verbindlichkeit aufhebt.

Itzt folgt in dem Briefe von Hochdenenselben eine Unwahrheit, oder wenigstens ein Irrthum. Es heißt:

> Sie wurden, nach Ihrem vielfältigen Verlangen, zum ordentlichen Lehrer bei der Akademie bestellt.

Wo ist nur eine Zeile davon aufzuweisen? Im Gegentheil habe ich die mir zugeschickte Bestallung zu Euer Excellenz zurückgebracht. Ich wollte diese Stelle nicht anders annehmen, als unter der mir vom Herrn Pro-
204 fessor Moritz versprochenen Unabhängigkeit vom Directorium. Euer Excellenz haben mich dahin vermocht, die Bestallung zurückzunehmen, indem Sie mit dem Herrn Professor Moritz sprechen, und die Sache in Ordnung bringen wollten; welches auch geschehen. Dieses heißt doch wahrlich nicht vielfältig bitten.

Ich habe nun im Namen Seiner Königlichen Majestät meine Entlassung erhalten, und die mir zu meiner Ausbildung (als woran ich mit allem Eifer arbeite) von Seiner Königl. Majestät allergnädigst bewilligte Pension, hat diesem gemäß, vom 19. December vergangenen Jahres an, aufgehört. Es sind von mir an die Akademiekasse hundert Thaler zu bezahlen, die sie mir zur Bezahlung meiner Schulden geliehen, und wofür ich meine Handschrift ausgestellt habe. Nun aber kommen mir noch für die Monate August, September, October, November, bis den 19. December, als dem Tage meiner Entlassung, von der von Allerhöchst Seiner Majestät mir zu meiner Ausbildung geschenkten Pension, noch aus der Akademiekasse circa fünf und siebenzig Thaler zu. Diese von hundert abgezogen, bleiben fünf und zwanzig, die ich nach postfreiem Wiederempfang meiner Arbeiten sogleich auszahlen werde. So lange dieses nicht geschehen, habe 205
ich die Summe von dreihundert Zechinen baar von der Berlinischen Akademie zu fordern, die kein Recht an meinen Arbeiten hat, also dieselben auch weder in Beschlag nehmen, noch verauctioniren kann. Ich will nicht, daß sie unter diesem billigen Preis verkauft werden, und sollte dieses dennoch geschehen, so werde ich mich öffentlich darüber, als über eine Ungerechtigkeit eines öffentlichen Collegiums gegen einen Privatmann, beschweren.

Uebrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden, und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vortheile fahren, und ziehe ihnen die Armuth, eine ungewisse Zukunft, und vielleicht 206
ein kränkliches, hülfloses Alter, bei meinem schon jetzt schwächlichen Körper vor, um meine Pflicht und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Thue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertrauet, in Berlin vergraben.

Da ich Euer Excellenz stets als einen wahrheitliebenden Mann gekannt und geschätzt habe, so habe ich auch keinen Anstand genommen, die Wahrheit freimüthig zu schreiben, und ich werde sie auch im Nothfalle öffentlich bekennen, um mich vor der Welt eben so zu rechtfertigen, als ich vor mir selbst gerechtfertigt bin.

Mit tiefster Ehrerbietung verharre

Euer hochfreiherrlichen Excellenz

ganz ergebenster

Carstens." [57])

Vielleicht war die Drohung strenger Maßregeln in dem letzten Briefe
207 des Ministers ein bloßer Versuch gewesen, den Abtrünnigen in seine Dienstpflicht zurückzuschrecken; vielleicht erkannte er nach des Künstlers Vertheidigung die Unbilligkeit derselben, wenigstens die Schwierigkeit, sie in Ausübung zu bringen; wie dem sei, der Künstler empfing ein Antwortschreiben des Ministers in einem sehr gemäßigten Tone, worin dieser seine Ansprüche auf den Künstler zwar nicht ausdrücklich zurücknahm, aber doch durch die Anerkennung des vorhin ihm streitig gemachten Eigenthums seiner Gemälde, den Ungrund derselben stillschweigend eingestand.

Dieses Schreiben, mit dem der Briefwechsel beider sich endigte, lautet folgendermaßen:

„Hochedelgeborner

Vielgeehrter Herr Professor!

Aus Euer Hochedelgeboren Schreiben vom 20. v. M. habe ich zwar ersehen, daß Dieselben Ihre Independenz von der Akademie zu beweisen gesucht, und Ihre zur Ausstellung eingesandten Gemälde, auch das noch angeblich zu fordernde Gehalt reclamirt haben; allein ich beziehe mich lediglich auf das an Dieselben unterm 19. December v. J. erlassene
208 Schreiben, ohne mich in Ihre weitläuftigen Deductionen einzulassen, und bemerke nur noch, daß Sie nicht nur bis ultimo Mai 1795 Ihr völliges Gehalt und Zuschuß, sondern auch noch 112 Thlr. 12 Gr. an Gehalt pro $17^{95}/_{96}$ erhalten haben, welche nach Ihrer eigenen schriftlichen Anweisung unterm 13. Januar 1796 für Ihre Rechnung an den hiesigen Hof-Baurath Itzig gegen dessen Quittung bezahlt worden, an welchen Sie Sich also zu halten, und übrigens [58]) Ihre Gemälde allenfalls zurück-

zuschicken erbötig bin, wenn Sie das ausgelegte Porto restituiren, und solche ebenfalls auf Ihre eigene Kosten zurückverlangen, und dazu jemanden, um solche in Empfang zu nehmen, committiren.

Der ich hochachtend bin

Euer Hochedelgeboren

Berlin, den 29. Martii 1796.

ergebenster

Fr. v. Heinitz."

Carstens trieb, nach dieser ihm genügenden Erklärung des Ministers, die Zurückforderung seines Eigenthumes nicht weiter, sonst würde es ihm leicht geworden sein, auch die, nach obigem Eingeständnisse sichtbar unge- 209
rechte Zumuthung der Wiedererstattung des Porto zu erweisen; aber er haßte den Streit, war froh, jener Verbindung glücklich entledigt zu sein, und ließ seine Kunstsachen fürs erste noch in den Händen der Akademie, hoffend, daß vielleicht in Berlin ein Käufer derselben sich fände, in welchem Fall er gesonnen war, lieber die hundert Thaler daran einzubüßen, als eine so unangenehme Streitsache, wo er jeden Schritt zu seinem Rechte mit Mühe und Verdruß erringen mußte, noch weiter fortzuführen. [59])

So war nun das Verhältniß zwischen unserm Künstler und der Berliner Kunstakademie völlig aufgehoben. Sein Zweck, unabhängig von allen hindernden Beschränkungen in Rom ganz seiner Kunst zu leben, war erreicht. Er vertraute seinen Kräften mit Muth, arbeitete fleißig mit der ihm gewöhnlichen Heiterkeit und Zufriedenheit des Gemüths; und da, der hereinbrechenden Kriegsunruhen ungeachtet, Rom doch noch immer von Fremden besucht wurde, unter denen seine Arbeiten Liebhaber und Käufer fanden, so konnte er damals wenigstens der Zukunft unbekümmert entgegen sehen. Schon während seiner Ausstellung kaufte Lord Bristol das 210
Gastmahl des Plato und die Parzen von ihm, und trug ihm die Ausführung des Ganymed in Oelfarben auf. Die Zeichnung des Sokrates im Korbe, die der Künstler noch einmal machte, erhielt etwas später der Graf von Reventlau aus Holstein, und die Nacht mit ihren Kindern führte der Künstler im folgenden Jahre für den Baron von Knuth aus Dänemark in Oelfarben aus.

Außer den bereits angeführten verfertigte der Künstler während des Jahres 1795 noch nachstehende Kompositionen:

Die Zurückbringung des entflohenen Megapenthes. Ein früherer Moment aus der Lucianischen Erzählung „Die Ueberfahrt", als Gegenstück zu dem bereits erwähnten Bilde dieses Namens; aquarellirte Zeichnung.

Bakchus, der den Amor aus seiner Schale tränkt; Karton mit Figuren in Lebensgröße nach einer früher entworfenen Idee, den der Künstler nachher gleichfalls für den dänischen Baron von Knuth in Oelfarben ausführte.

Der Kampf Jupiters mit den Titanen; aquarellirte Zeichnung, die ein Herr Heß aus Zürich von dem Künstler kaufte.

211 Das Orakel des Amphiaraos, theils nach Philostrat, theils nach des Künstlers eigener Idee; Zeichnung in schwarzer und weißer Kreide.

Die Lapithen oder das Gastmahl, nach einem Lucianischen Aufsatze gleichen Namens; aquarellirte Zeichnung.

Helena, Priamus und die Aeltesten auf dem Skäischen Thore, nach Homer; aquarellirte Zeichnung;

und im Jahre 1796:

Fingals Kampf mit dem Geiste von Loda; Aquarellgemälde nach Ossian, das der Künstler späterhin für die kunstliebende Dichterin Friederike Brun aus Kopenhagen in Oelfarben ausführte. Das Aquarellgemälde kaufte nach des Künstlers Tode der Doktor Ekmann aus Gothenburg.

Perseus und Andromeda unter den Aethiopen, nach Philostrat; Umriß.

Dante's Hölle, Scene aus dem fünften Gesange derselben, wo der Dichter die beiden Liebenden Francesca und Paolo zu sich heranwinkt; Umriß.

212 Homer singt seine Lieder vor einer Volksversammlung ab; Zeichnung in Röthel, für einen Engländer Namens Hillery.

Oedipus in Kolonos mit seinen beiden Töchtern im Hain der

Eumeniden, von Theseus bewillkommt, nach Sophokles; Zeichnung in schwarzer Kreide.

Die Hexenküche, nach Göthe's Faust; Umriß.

Jasons Ankunft in Jolkos, nach Pindar; Umriß.

Dies war das letzte gesunde Jahr des Künstlers, wo er, ohne bedeutende Störungen von seinem schwächlichen Gesundheitszustande zu erleiden, seine Kunst mit gewohntem Eifer üben konnte; ja er fühlte sich noch stark genug, einige kleine Lustreisen zu Fuß in die umliegenden Gegenden nach Frascati, Albano und Tivoli zu machen, auf welchen der Verfasser ihn gewöhnlich begleitete, und wo der Künstler seinen Geist durch den Genuß der schönen Natur in den unermeßlichen Aussichten des Albanerberges und den Zaubergrotten des Anio, so wie seinen Körper durch die balsamischen Weine von Albano, Marino und Monte Giove erquickte. Gern machte er einen solchen Ausflug nach der Vollendung einer Arbeit, die ihn eine 213
Zeitlang ernstlich und anhaltend beschäftigt hatte, und wo er dann einiger Muße und Zerstreuung bedurfte, um die Werkstatt seines Geistes wieder auszulüften und einem neuen Bilde Platz zu machen. Aber auch in solchen Zwischenzeiten war er nie müßig; denn nicht Ruhe, nur Abwechselung der Beschäftigung fordert der abgespannte Geist. Er ging dann umher, sah Kunstwerke, beobachtete und studirte die Natur im Leben mit künstlerischem Blicke, las, faßte neue Ideen, oder bildete bereits gefaßte weiter aus, brachte andere zur völligen Reife, so daß er sie nur aufs Papier werfen durfte. So schuf er dann seine besten und reichsten Compositionen dem Scheine nach auf den ersten Wurf; aber sie waren darum nichts weniger als Erzeugnisse des Augenblicks. Er trug manche derselben Monate, sogar Jahre lang in sich; überdachte, erwog, ordnete daran; ließ sie so wieder über andern Beschäftigungen eine Zeitlang ruhen; rief sie dann aufs neue hervor, durchdachte, verbesserte, bestimmte Charaktere, Ausdruck, Farben ꝛc., bis er sie in allen Theilen zur gehörigen Klarheit und Reife ausgebildet hatte, und das Ganze endlich so bestimmt und deutlich vor seinem inneren 214
Blicke dastand, daß er es, wie der Dichter sein im Kopfe fertig gedichtetes Werk, aufs Papier hinwerfen konnte, ohne etwas am Wesentlichen nachzuändern. Und da er sich durch lange und vielfältige Uebung auch die dazu nöthige Fertigkeit und Sicherheit im Aufzeichnen erworben

hatte, so führte er die meisten seiner Compositionen hernach über dem ersten Entwurfe aus. Was er nicht auf solche Weise vorher im Kopfe völlig ausgearbeitet hatte, gelang ihm selten zu Dank; ja einigemal verleidete er sich eine Idee blos dadurch, daß er sie früher entwerfen wollte, als sie ihm zur völligen Klarheit gediehen war. Dieses zu großer Fertigkeit ausgebildete Vermögen, seine Erfindungen ganz in der Einbildungskraft zu vollenden, gab seinen Compositionen den Charakter echter, aus ihrem Keim organisch entwickelter Kunstschöpfungen; es gab ihnen jene Klarheit des Ausdrucks, jene Einheit der Darstellung, die sich durch keine Componirmethode erkünsteln läßt, und sich bis auf jede einzelne Gestalt erstreckt; so daß es schwer sein möchte, in der Menge seiner Compositionen eine charakterlose, oder mit sich selbst nicht einige Figur zu finden.

215 Man sieht hieraus, daß Carstens nichts weniger als ein Improvisator oder Skizzist in seiner Kunst war, wie es deren so manche giebt, deren brausende Phantasie nur im Taumel der Begeisterung schaffen, aber nichts Gereiftes vollenden kann; oder die das Componiren und Figurenzeichnen zu einem solchen Grade mechanischer Fertigkeit gebracht haben, daß sie von jedem aufgegebenen Gegenstande aus dem Stegreife ein Bild zu entwerfen vermögen. Allerdings ein bewundernswürdiges Talent, das nicht blos den Unerfahrenen blendet, sondern auch dem Kenner Beifall entlockt; das aber nach dem Maßstabe echten Kunstverdienstes gewürdigt, nur einer geringen Schätzung werth ist. Denn solche Stegreifsarbeiten, selbst die besten, sind und können der Natur der Sache gemäß nicht mehr sein, als glücklich verbundene Reminiscenzen einer schnell reproducirenden Einbildungskraft, mit freier technisch geübter Hand entworfen, wie die Blätter des berühmten La Fage, des Florentiners Sabatelli, und des Engländers Flaxman; Wunder des Augenblicks, die zwar ihre Urheber berühmt gemacht haben, aber bei näherer Prüfung mit kunstverständigem Sinne nach
216 Zwecken der Kunst, wesenlosen Träumen gleich, in Nichts verdunsten.

Unserm Künstler war es unmöglich, ein leeres Maschinenwerk von Menschenfiguren ohne Sinn und Bedeutung aufzuzeichnen; und er hatte einen entschiedenen Widerwillen gegen Werke solcher Art, so viel Kunst, Geschicklichkeit und Fleiß daran auch verschwendet sein mochte. Er schätzte darum auch jenes Improvisatorentalent, das manchen Künstlern ohne Er-

findungsgabe so bewunderns- und beneidungswürdig vorkommt, gar nicht; vielmehr hielt er dafür, es sei mit Gründlichkeit, Tiefe und Bedeutsamkeit unverträglich.

Wenn Carstens deßungeachtet in der früheren Periode seiner Selbstbildung die Blätter des La Fage sehr hoch schätzte und fleißig studirte, so geschah dies, weil die vorzüglicheren derselben wirklich mit malerischem Sinne entworfen sind, und weil bei vielem wilden Feuer der Phantasie zugleich eine gründlichere Kenntniß des menschlichen Körpers aus ihnen hervorblickt. Er konnte also damals noch vieles aus ihnen lernen.

Die Entwürfe unseres Künstlers unterscheiden sich von andern Entwürfen, geistvoller sowohl als blos mechanischer skizzirten, auch dadurch, daß in ihnen, 217
sowie in den Entwürfen älterer Künstler, die gewöhnlich auch mit der Absicht, sie auszuführen, erfunden sind, nichts blos mechanisch hingeschrieben, sondern jede Linie darin von des Künstlers Gefühl und von der lebendigen Vorstellung des Gegenstandes beseelt ist; und daß sie, bei gänzlichem Mangel an jener mechanischen Schreibekunst, den Geist wirklich haben, den diese durch eine freie und sichere Hand blos affectirt.

Die Arbeiten des Künstlers im folgenden Jahre 1797 waren:

Eteokles, der in den Kampf eilt, nach des Aeschylus „Sieben vor Theben;" Aquarellgemälde.

Die Parzen, veränderte Wiederholung der schon früher einmal ausgeführten Idee derselben in Aquarell; wurde nach des Künstlers Tode von dem D. Ekmann aus Gothenburg gekauft.

Scene aus dem Trauerspiel in Yorkshire, von Shakspeare; Umriß.

Oedipus entdeckt, daß er mit seiner Mutter in frevel- 218
hafter Ehe lebt, nach dem Sophokles; Zeichnung in schwarzer und weißer Kreide.

Vier und zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des Argonautenzuges, nach Pindar, Orpheus und Apollonius von Rhodus; in Umrissen entworfen.

Diese Umrisse, die nach des Künstlers Tode von dem Tyroler Koch in Rom, obwohl nicht glücklich, in Kupfer geätzt worden sind, waren eigentlich, sowie alle übrigen von dem Künstler in Umriß hinterlassenen

Erfindungen, nicht bestimmt, in dieser Gestalt zu bleiben. Carstens war willens, sie, mit Andeutung der Licht- und Schattenmassen, selbst in Kupfer zu ätzen, und als eine Folge historischer Skizzen herauszugeben. So würden diese vier und zwanzig Darstellungen einen zusammenhangenden Bilderkreis der Argonautik ausgemacht haben. Aber der Tod verhinderte ihn an der Ausführung. Man hat daher sehr Unrecht gethan, diese unvollendet gebliebene Carstens'sche Argonautik mit den Umrissen Flaxman's und anderer, die weder malerisch erfunden, noch zur malerischen Ausführung tauglich, sondern blos als Spiele einer bildernden Phantasie zu betrachten sind, in Vergleichung zu stellen, mit denen sie nichts weiter gemein haben, als daß sie Umrisse sind. Der Künstler hat jeden dieser Umrisse als ein zur Ausführung bestimmtes Bild gedacht und als malerische Composition angeordnet, welches auch ein kunstverständiges Auge auf den ersten Blick daran bemerkt, und welches auch die Ursache ist, daß manche derselben sich in dem bloßen Umrisse nicht gut ausnehmen, weil darin die malerische Composition sich nicht mit gehöriger Deutlichkeit auseinander setzt.

Der Inhalt dieser vier und zwanzig Darstellungen ist folgender:

1) Jason kehrt als zwanzigjähriger Held von dem Gebirge Pelion, wo der Kentaur Chiron ihn erzogen hatte, nach Jolkos zurück, um sich des vom Pelias ihm entrissenen Thrones wieder zu bemächtigen. Er erscheint in göttergleicher Gestalt und Schönheit in Jolkos, wo er dem Pelias auf dem Marktplatz begegnet, der ihn an dem unbeschuheten Fuße und an den zwei Speeren erkennt, die Jason trug. Das Volk ist verwundert und Pelias bestürzt über seine Ankunft. Der Stoff zu dieser Darstellung ist aus Pindar's vierter pythischer Ode genommen.

2) Jason tritt in die Höhle des Orpheus, um ihn zur Mitfahrt nach Kolchis einzuladen.

3) Beide kommen bei den anderen Helden an, welche bereits am Ufer des Anaurus versammelt sind, und werden von ihnen froh begrüßt.

4) Die Helden ziehen die fertig gezimmerte Argo ins Meer. Tiphys, der Steuermann, leitet die Arbeit, und Orpheus ermuntert die Arbeitenden durch Spiel und Gesang.

5) Jason opfert vor der Abfahrt dem Neptun und den anderen

Meergöttern. Herkules und Ankaeus tödten die Opferstiere, und Idmon verkündet den Helden eine glückliche Fahrt.

6) Besuch der Argonauten beim Kentauren Chiron, der den jungen Achill erzog. Chiron und Orpheus wetteifern in Gesängen. Ein Hirsch tritt in die Höhle und horcht den Tönen des Orpheus. Chiron, darüber 221
verwundert, erkennt ihm den Preis zu.

7) Abschied der Helden von den Lemnierinnen, bei denen sie eine Zeitlang gelebt und sich gütlich gethan hatten.

8) Die Helden landen an der Insel Cycikus bei den Dolionen. Ihr König empfängt sie gastfreundlich, bewirthet sie und macht ihnen Geschenke.

9) Kampf der Argonauten mit den riesenhaften Bewohnern des Bärengebirges.

10) Jason opfert der Rhea auf dem Berge Dindymus, um sie wegen des Todes des unvorsätzlicher Weise getödteten Königs Cycikus zu versöhnen. Die übrigen Helden tanzen den der Rhea geheiligten Waffentanz nach der Leier des Orpheus.

11) Hylas, der ausgegangen war um Wasser zu schöpfen, wird von der Nymphe Ephydate, die sich in ihn verliebt, in die Fluthen ihrer Quelle hinabgezogen.

12) Die Argonauten bei den Bebryciern. Pollux und ihr König Amykus messen sich im Faustkampf mit Schlagriemen. Pollux erlegt den Amykus.

13) Kalais und Zetes, die Söhne des Boreas, verjagen die Harpyien 222
von dem Tische des blinden Königs Phineus.

14) Die Argonauten laufen in den Phasis ein und erblicken in der Ferne die Burg des Äetes. Äetes mit seinen beiden Töchtern, Chalciope und Medea, kommt ihnen zürnend auf seinem glänzenden Sonnenwagen entgegen.

15) Medea, Priesterin der Hekate, verliebt sich in Jason. Beide kommen Nachts im Tempel der Hekate zusammen. Sie entdeckt ihm ihre Liebe und giebt ihm ein Gefäß mit Salbe nebst andern Zaubermitteln zur glücklichen Ausführung seines Unternehmens.

16) Jason pflügt das Feld mit den feuerschnaubenden Drachen zum Erstaunen des Königs.

17) Er bringt das glücklich eroberte goldene Vließ zu seinen Gefährten zurück. Medea, Orpheus, die Dioskuren und Mopsus begleiten ihn.

18) Äetes schickt der mit dem Jason entflohenen Medea seinen Sohn
223 Apsyrtus mit einer Flotte nach. Er holt sie an der Mündung des Ister ein. Medea giebt ihrem Bruder im Tempel der Diana eine nächtliche Zusammenkunft, wo Jason ihn tödtet. Medea leuchtet zum Morde ihres Bruders, verhüllt aber ihr Antlitz, um ihn nicht zu sehen.

19) Die Argonauten landen im Hafen von Ääa, dem Wohnorte der Circe, der Schwester des Äetes. Jason und Medea nähern sich der Circe, und bitten um Aufnahme. Circe aber weist sie erzürnt über den Mord des Apsyrtus von ihrer Insel fort. Medea, um nicht erkannt zu sein, hat ihr Gesicht verhüllet.

20) Die Argonauten fahren durch die Meerenge von Sicilien, wo Scylla und Charybdis sie zu verschlingen drohen. Aber Thetis, die Gattin des Peleus mit ihren Nymphen besänftigt die Wellen und führt sie glücklich hindurch. Juno und Minerva auf einer Wolke und Vulkan auf einem nahen Berge sehen der kühnen Fahrt zu.

21) Sie landen an der Insel der Phäaken, wo sie bereits die Flotte
224 der Kolchier finden, die ihnen nachgesandt war. Der König Alkinous entscheidet auf Anrathen seiner Gemahlin, daß Medea mit Jason ziehen soll, wenn ihre Verbindung bereits vollzogen sei. Medea wirft sich freudig dem Jason in die Arme; und der Hauptmann der Kolchier, der wegen des schlechten Erfolgs seiner Sendung nicht wieder zurückzukehren wagt, bleibt mit seinen Schiffen und Leuten bei den Phäaken.

22) Die Argonauten werden in den See Tritonis verschlagen, aus dem sie keinen Ausweg finden können. Sie stellen den großen Dreifuß des Apollo ans Ufer, um die Gottheiten des Sees zu versöhnen. Triton, der Gott des Sees, erhebt sich aus den Wellen und giebt dem Euphem eine Erdscholle mit der Weissagung, daß seine Nachkommen in Libyen herrschen sollen, und zeigt ihnen die Ausfahrt aus dem See.

23) Der Riese Talus auf der Insel Kreta, widersetzt sich ihrer Landung, und wirft Felsenstücke auf die Argo herab. Medea bewirkt durch
225 ihren Zauber, daß er sich mit dem Fuß an einen Stein stößt, und sich die Ader am Knöchel verwundet, aus der er sich verblutet und stirbt.

Die Helden landen auf Kreta und entsündigen sich wegen des ermordeten Apsyrtus.

24) Sie gelangen nun glücklich wieder nach Jolkos, und Jason, von seinen Gefährten begleitet, überreicht dem Pelias das goldene Vließ.

Während so Carstens, ganz mit seiner Kunst beschäftigt, und von den vorzüglichsten Künstlern und Kennern geschätzt, mit Jedermann in Frieden zu leben glaubte, zog auf einmal der Maler Müller, der sich bis dahin im Umgange immer freundschaftlich gegen ihn erwiesen hatte, durch einen weiten Umweg, von Deutschland aus, feindselig gegen ihn zu Felde. Es erschien, im dritten Jahrgange der Horen für 1797, ein Schreiben Müller's, das, der Ueberschrift zufolge, gegen den Verfasser der oben erwähnten Nachricht von der Ausstellung der Carstens'schen Kunstwerke im Deutschen Merkur gerichtet, eigentlich aber und hauptsächlich auf den Künstler gemünzt war, und diesen durch Herabwürdigung seiner Werke und Vernichtung seines Künstlernamens vor dem Publikum aufs empfindlichste kränken sollte; der 226
Verfasser jener Nachricht sollte zur wohlverdienten Strafe blos in ein lächerliches Licht gestellt werden, daß er die, nach Müllers Versicherung armseligen, schlechten, nur Spott und Verachtung, höchstens Mitleid verdienenden Arbeiten seines Freundes so lobpreisend angezeigt hatte.

Man mußte es, ohne von den Umständen näher unterrichtet zu sein, sonderbar finden, daß gegen jene, bereits vor zwei Jahren erschienene Anzeige im Merkur erst jetzt, oder vielmehr jetzt noch, wo das Publikum dieselbe über tausend anderen Lesereien des Tages längst vergessen hatte, ein so heftiger Gegner aufstand; daß ein Künstler in Rom mit einem andern Künstler daselbst, über dessen dort vorhandene Arbeiten, in Deutschland einen Streit ausfechten wollte, der nur in Rom geführt und nur dort entschieden werden konnte. Aber Neid und gereizter Eigendünkel verleiten oft zu Ungereimtheiten, die jedem auffallen, nur dem nicht, der sie begeht.

Die Sache ging folgendergestalt zu: Zwei deutsche Künstler, die ihr Ansehen unter ihren Landsleuten hauptsächlich auf ihren längeren Aufenthalt in Rom, auf ihre Fertigkeit einen Akt zu zeichnen, und auf das große Wort, das sie als würdige Repräsentanten des Zunftgeistes in der 227
deutschen Landsmannschaft gewöhnlich führten, zu gründen suchten, waren

immer erklärte Gegner von Carstens, weil er ihre Ansprüche, ihr Modellzeichnen, ihren Zunftgeist und ihr großes Wort nicht anerkennen wollte. Diese wackern Zunftgenossen hatten einmal, im Gespräch mit Müller, jener Anzeige der Carstens'schen Ausstellung im Merkur erwähnt, von der Müller, der mit den übrigen Deutschen wenig Umgang hatte, und auch an ihrer Journalgesellschaft nicht Theil nahm, bis dahin nichts gehört hatte. Sie erregten seine Neugier, dieselbe zu lesen, und wußten zugleich seine Eitelkeit, seinen Künstlerstolz, der etwas zu früh auf erträumten Lorbeern eingeschlummert war, und seinen unfriedlichen Satyr, der sich gern zuweilen den Spaß machte, seinen Bekannten unversehens ein Bein zu stellen, dergestalt aufzureizen, daß er, noch ehe er jene Anzeige gelesen hatte, etwas gegen dieselbe zu schreiben beschloß. Der Verfasser hatte bereits erfahren, was gegen ihn und Carstens im Werke sei, als er unter einem Vorwande von einem jener beiden Künstler um das Stück des
228 Merkur, worin jene Anzeige enthalten ist, ersucht wurde. Er sandte es demselben mit der Antwort, daß ihm die Absicht, zu der es dienen solle, bekannt sei, daß er aber darum keinen Anstand nehme, es mitzutheilen.

Verschiedene Monate später erschien dann im 3. und 4. Stücke des dritten Jahrganges der Horen jenes Schreiben des Maler Müller, das, mit mehr Mäßigung abgefaßt, vielleicht des Schreibers Absicht erreicht und dem Künstler in der Meinung des deutschen Publikums geschadet hätte; so aber lagen der böse Wille und der unedle Zweck darin zu klar am Tage, als daß nicht jeder unbefangene Leser sie sogleich erkannt hätte. Dies war auch die Ursache, daß es auf den darin Angegriffenen selbst nur wenig Eindruck machte, also auch diesen Zweck, ihn persönlich zu kränken, verfehlte. Carstens beruhigte sich, sobald er die Schrift gelesen hatte, durch die Ueberzeugung, daß sie zu boshaft und zu hämisch sei, um auf verständige Leser einen Eindruck zu machen, der ihm nachtheilig sein könnte; und so fand auch der Verfasser jede Vertheidigung des Künstlers, dem er eigentlich diese Kränkung zugezogen hatte, nach reiflicher Ueberlegung un-
229 nöthig. Ja, er hatte in der Folge, nach seiner Rückkehr in Deutschland, wohin er den Nachlaß des Künstlers mit sich brachte, die Genugthuung, das Kunstverdienst seines verewigten Freundes von wahren Kennern anerkannt, die unbilligen Anfechtungen der Müller'schen Schmähschrift öffentlich

gemißbilligt*), und so des Künstlers Namen und Andenken von jedem Makel, den das Gift des Neides darauf gesudelt hatte, völlig gereinigt zu sehen. [60])

Aber ein furchtbarerer Feind als Neid und schadenfrohe Schmähsucht, denen wahres Verdienst nicht erliegt, jenes Uebel, das fortdauernd an seinem Leben nagte, griff ihn im Herbste desselbigen Jahres mit verstärkter Gewalt an, und warf ihn auf ein langwieriges Krankenlager, wo er außerdem noch an einem durch Hämorrhoiden entstandenen Fistelschaden eine höchst schmerzhafte Operation erleiden mußte. Die von dieser Krankheit zurückgebliebene Schwäche führte ein schleichendes Fieber herbei, das ihn den Winter hindurch nur selten verließ und, mit nächtlichen Schweißen 230
und einem hartnäckigen Husten vergesellschaftet, dergestalt entkräftete, daß er nur noch in den Vormittagsstunden arbeiten konnte. Unter diesen ungünstigen Umständen verfertigte er noch gegen Ende des Jahres die oben bereits angeführte Zeichnung aus dem Oedipus Tyrannus des Sophokles, die letzte seiner ausgeführten Compositionen, deren Inhalt eigentlich weniger zur malerischen Darstellung, als für die Bühne geeignet ist, weil er im Bilde sich nicht durch sich selbst verständlich ausdrücken kann. Der Künstler erkannte seinen Fehlgriff, sobald er die Zeichnung geendigt hatte, und er ward ihm Veranlassung zu sehr treffenden Bemerkungen über die Wahl des Gegenstandes, diesen höchst wichtigen, von wenigen Künstlern hinreichend beachteten und erwogenen Theil ihrer Kunst; wo auch die Kenntniß des Grundsatzes nicht immer vor Mißgriffen sichert, wenn das Urtheil des Künstlers durch ein zu lebhaftes Interesse an der Handlung befangen ist, die, auch wenn sie ein malerisches Bild giebt, darum noch nicht immer zur malerischen Darstellung taugt, wenn nicht auch dies Bild den ganzen Inhalt und Sinn der Handlung sichtbar vollständig ausdrückt. Leider konnte er von den Einsichten, die dieser Fall ihm auf- 231
schloß, keine Anwendung mehr machen.

Carstens hoffte seine Genesung von der Wiederkehr des Frühlings, und vermöge der bei Schwindsüchtigen so gewöhnlichen Täuschung um so zuversichtlicher, je sichtbarer die Entkräftung und Abzehrung seines Körpers

*) S. Winkelmann und sein Jahrhundert, herausgeg. von Göthe, S. 374.

zunahm. Wirklich hatte er in den ersten Monaten des Jahres 1798 einige leidliche Wochen, die einen kurzen Anschein möglicher Besserung gaben, und wo er, nach der Lesung des ins Deutsche übersetzten Hesiodus, den er kurz zuvor erhalten hatte, auch noch in einer neuen Composition eine Idee des goldenen Zeitalters, oder des durch das Dichterideal veredelten Naturzustandes der Menschen entwarf, aber nicht mehr Zeit gewann, sie zu endigen; denn Brustübel, Fieber und Schwäche kehrten aufs neue zurück.

Schon die Wahl eines so heiteren gefälligen Gegenstandes zu einer Zeit, wo sein Körper ununterbrochen litt, und der hereinbrechenden Zerstörung zu erliegen anfing, bewies die noch immer ungeschwächte Kraft und Heiterkeit seines Geistes; und das Bild, das der Künstler in jenen
232 Augenblicken der Erleichterung davon entworfen hat, ist eines der anmuthigsten, die je des Künstlers Phantasie beschäftigt haben. Darum ist es ein wahrer Verlust, daß es hat unvollendet bleiben müssen. Gedanke und Anlage sind so glücklich, daß mit einer in demselben Maße gelungenen Ausführung ein Meisterwerk daraus entstehen konnte. Den Gedanken des Künstlers wird die folgende Beschreibung ausführlicher darlegen.

Die Composition des Ganzen gehört zu einer Gattung, der die Theoretiker nicht sehr gewogen sind, weil sie sich, wie alle Uebergänge, nicht bequem in eines der gewöhnlichen Fachwerke der Malerei einschieben läßt, vielleicht auch weil man wirklich noch wenig Vortreffliches in derselben hat, zu der Gattung nämlich, wo Figuren und Landschaft von gleichem Interesse, von gleicher Bedeutung für die Darstellung der Idee, also einander nicht unter-, sondern beigeordnet sind. Aber das Genie bildet wie die Natur, ohne sich um die Abtheilungen und Unterabtheilungen einer nach Klassen ordnenden Theorie zu kümmern. Wäre früher ein Künstler auf-
233 gestanden, dessen Genius den Geist eines Rafael und Claude in sich vereinte, und hätte in dieser Zwischengattung mehrere vortreffliche Werke geschaffen, so würde auch die Theorie ein eigenes Fach dafür angelegt haben, und niemand würde gegen dieselbe etwas einzuwenden haben.

Der Künstler hat sich die Scene der Unschuldswelt als ein weites reizendes Thal gedacht, das zur Seite von waldigen Hügeln und Felsenwänden begrenzt und von einem Strome durchflossen ist. Unter den

Bäumen, welche den Abhang der Hügel bekleiden, ragen Gewächse südlicher Himmelsstriche, Pinien und Dattelpalmen hervor. Allmählich erweitert sich das Thal zu einer reichen anmuthigen Landschaft, deren fernen Horizont Meer und Gebirge begränzen. Fruchtbare Bäume, durch Rebengehänge verbunden, wie in Campaniens glücklichen Gefilden, schmücken die näheren Gründe und zeigen die üppige Fülle der Natur.

Zur linken des Beschauers im Vordergrunde sitzt unter einem schattenden Platanus, an dem ein Rebenstock sich hinaufschlingt, und die unfruchtbaren Aeste desselben mit schwellenden Trauben schmückt, eine glückliche Familie der dies Paradies bewohnenden Naturkinder. Ein junger kraft- 234
voller Mann hält ein Kind, die erste süße Frucht seiner Liebe, schaukelnd und dahlend auf dem Schooße; ihm gegenüber sitzt die blühende Gattin desselben und hält dem spielenden Kinde, um es an sich zu locken, eine volle Traube hin. Neben dem jungen Manne sitzt der Vater der Familie, ein ehrwürdiger Greis, den Kopf auf die Hand gestützt, und sieht freundlich den Spielen des kleinen Enkels zu. Ihm zur Seite steht ein Jüngling im Begriff, eine von dem Baume herabhängende Traube für eine jüngere Schwester zu pflücken, die sich an ihn schmiegt. Hinter der Mutter des Kindes sitzt eine andere bereits erwachsene Schwester und blickt nach einer andern Gruppe hin, welche die Mitte des Bildes einnimmt. Eine Mutter tränkt hier ihren neugebornen Säugling an der vollen Brust und blickt liebend auf ihn nieder; ein älterer Knabe, der hinter ihr steht, blickt über ihre Schulter und tändelt mit dem Kleinen, und ein dritter jüngerer liegt neben der Mutter und hält, gleichfalls nach dem Kleinsten blickend, einen Apfel in der Hand. Ihnen zur Seite liegt, auf dem Rasen hingestreckt und schlummernd der Vater dieser kleinen Familie. Hinter ihnen sieht 235
man einen Knaben, der Beeren von einem Strauche pflückt. Rechts dem Beschauer, auf dem zweiten Grunde, befinden sich einige Figuren in sitzender, liegender und stehender Stellung, theils Früchte essend, theils scherzend. Weiterhin tanzen auf einem Rasenplatze sechs Figuren Hand in Hand einen Reigen, und nicht weit von diesen sieht man in einer hervortretenden Krümmung des Flusses verschiedene badende und schwimmende Figuren, nebst anderen am Ufer, welche laufen und einander haschen. Alle Figuren sind, wie im Stande so auch im Costume der Natur, völlig unbe-

kleidet, und auch in der Landschaft ist noch kein Werk menschlicher Kunst sichtbar.

Die Heiterkeit und Freiheit des Geistes, die Carstens in dieser letzten Darstellung zeigte, und der Trieb, sich mit seiner Kunst zu beschäftigen, blieben ihm auch da noch, als er sich nicht mehr außer dem Bette erhalten konnte. In liegender Stellung und mit zitternden Händen versuchte er noch, zur Verkürzung der Zeit, einige Ideen aufzuzeichnen, bis ihm bald auch dazu die Arme ihre Kraft versagten. Der Verfasser besitzt noch die
236 sieben Blätter, die der sterbende Künstler in dieser Lage gezeichnet hat; sechs derselben enthalten Scenen homerischer Schlachten, und das siebente stellt dar, wie Verres, römischer Praetor in Sicilien, die Bildsäule der Diana von dem Marktplatz zu Segeste entführen läßt. Es sind schwache, mit unsicherer Hand zitternd hingezeichnete Entwürfe, in denen man die Absicht des Künstlers blos ahnen kann, weil die Hand sie nicht mehr bestimmt anzudeuten vermochte. Dies völlig heitere Bewußtsein behielt er bis zu dem letzten Augenblicke, wo der stete Reiz des Hustens, dem die ohnmächtige Brust nicht mehr entgegenwirken konnte, ihn in einem Blutsturz erstickte; und sein letztes Gespräch mit dem Verfasser, der ihm während seines letzten Krankenlagers fast nie verließ, etwa eine Stunde vor seinem Tode, betraf einen mythologischen Gegenstand, über den er zweifelhaft war, und aus seinem Hederich Auskunft zu haben wünschte.

So verglomm endlich auch der letzte schwache Funken seines edlen aber jammervollen Lebens; und Carstens starb, völlig entkräftet und fast
237 bis zur Mumie ausgedörrt, am 25. Mai 1798, nachdem er nur eben sein vier und vierzigstes Jahr vollendet hatte.[61])

Die Oeffnung seines Leichnames, die der Arzt nach den römischen Verordnungen für pflichtmäßig hielt, zeigte, was ohnehin keines Beweises mehr bedurfte, den höchsten Grad dieses Uebels, die gänzliche Zerstörung der edelsten Eingeweide, und die physische Unmöglichkeit seines längeren Lebens.

Carstens wurde nicht, wie sonst bei der Beerdigung der Protestanten in Rom gewöhnlich ist, Abends bei Fackelschein, sondern früh beim Aufgange der Sonne, von wenigen Deutschen, die im Leben seine Freunde gewesen waren, begleitet, an dem gewöhnlichen Orte, neben der Pyramide

des Cestius, begraben. Nach Hinabsenkung des Sarges sprach der Verfasser an der offenen Gruft die nachstehenden Worte:

Landsleute und Freunde!

Ich würde das Gefühl der Freundschaft entweihen, wenn ich hier, am Grabe meines Freundes, seinem Werth eine studirte Lobrede halten wollte. Ihr alle habt Carstens gekannt, und könnt ihm das Zeugniß nicht versagen, daß er ein edler Mensch, ein verdienstvoller Künstler war. 238
Das wird allen, die ihn genauer kannten, sein Andenken werth erhalten. Ihr wißt, was er mir war. Ich habe in ihm meinen treuesten, geliebtesten Freund verloren, und werde diesen Verlust, so lange ich lebe, betrauern. Ein sieches Körper und ein trübes Schicksal waren die Gefährten seines Daseins von Jugend auf; sie ließen ihn wenig Freuden des Lebens genießen, und hinderten ihn, das Ziel zu erreichen, das die Natur selbst durch ein großes Talent ihm bestimmt hatte. Aber sein heiterer, muthiger Geist war eben so sehr über die Widerwärtigkeiten des Lebens, als über die Schwächen seines Körpers erhaben; jene trug er mit männlichem Gleichmuth, diese mit Geduld. In der Kunst fand er den höheren Zweck und Genuß seines Daseins; in ihr fand er reichlichen Ersatz für alles, was Schicksal und Glück ihm stiefmütterlich versagten; in ihr vergaß er jedes niedere Bedürfniß; selbst in den schmerzlichen Leiden seiner letzten Krankheit linderte die Unterhaltung mit ihr seine Schmerzen und erheiterte seinen Geist. Frühe hat der Tod dem Wirken der edlen nach Vollkommenheit strebenden Seele, die in dieser gebrechlichen Hülle wohnte, ein Ziel 239
gesetzt. Carstens wußte, daß er kein hohes Alter erreichen würde, und mehr als einmal hatte er den Tod in der Nähe gesehen; aber dieser hatte auch in den letzten Augenblicken nichts Furchtbares für ihn. Im Bewußtsein eines schuldlosen Lebenswandels sah er ihm mit ruhiger Fassung entgegen, ohne Hoffnung und ohne Furcht einer Zukunft, von der er nie etwas erwartet, die nie auf das Denken und Handeln seines selbstständigen Geistes Einfluß gehabt hatte, und die ihn auch in seiner Todesstunde weder mit frohen noch bangen Ahnungen täuschte. Wohl wünschte er ein längeres Leben auf der freundlichen Erde, um wenigstens Ein öffentliches, würdiges Denkmal seiner Kunst zu hinterlassen; denn auch ihn begeisterte,

wie jeden Edleren, der Gedanke, im Gedächtniß der Nachwelt zu leben, und durch Werke des Geistes unsterblich zu sein. Aber die Parze durchschnitt es in der hoffnungsvollesten Reife, und die Vorübungen seiner Kraft zu größeren, der Unsterblichkeit würdigen Werken, sind der einzige Nachlaß des auf der Mitte seiner Laufbahn dahin gerafften Künstlers. — Geist und Staub des Entschlafenen! theurer, geliebter Bruder und Freund! ich trenne mich auf immer von dir. Du kehrst zurück in den Schooß der ewigen Natur, wohin auch wir dereinst, früher oder später, dir folgen. Ich trenne mich auf immer von dir, aber deine Freundschaft, deine Liebe, dein strebender Geist und dein redliches Herz werden mir und allen, die dich kannten, unvergeßlich sein.[62])

* * *

Nach dem Verluste seines Jahrgehaltes lebte Carstens von seiner Kunst mit einem zwar nicht reichlichen, aber doch für seine wenigen Bedürfnisse eben zureichenden Auskommen. Aber sein letztes achtmonatliches Krankenlager erschöpfte bald den kleinen Vorrath seines Geldes, und brachte ihn in Noth und Schulden. Er sandte deshalb noch einige Monate vor seinem Ende drei seiner Arbeiten: den Kampf Fingals mit dem Lodageiste, die Parzen und den Musentanz, an den Kunsthändler Frauenholz in Nürnberg, um dieselben zu verkaufen. Dieser behielt sogleich das letzte, wofür das Geld erst nach des Künstlers Tode eintraf; die beiden andern blieben dort zurück, bis sich vielleicht ein Liebhaber dazu fände. Wäre Carstens gesund gewesen, so würde auch er, wie mancher andere fremde Künstler, der während der Revolution ohne andere Mittel, als die seine Kunst ihm darbot, in Rom ausharrete, sich durch diese traurige Zeit glücklich hindurch gewunden haben. Aber, wenn er länger so siechend fortleben mußte, so waren Mangel und Elend sein unvermeidliches Loos. Zu einer Zeit, wo fast jeder in Verlegenheit gerieth, und niemand das Ende jenes Zustandes absehen konnte, wo würde der nothleidende Kranke da einen helfenden Freund gefunden haben? In dieser Hinsicht war es gewiß eine wohlthätige Fügung der Dinge für ihn, daß er schon im Anfange jener Begebenheiten starb.[63]) —

So endete früher, als der Gang der Natur es fordert, dieser edle Genius, in der vollen Reife seiner gebildeten Kraft, seine kurze, aber rühmliche Laufbahn. Wenige wurden von der Natur durch Anlagen, die einen großen Künstler möglich machen, so ausgezeichnet begünstigt; aber auch gegen wenige hat sich zu gleicher Zeit das Zeitalter so ungünstig, das Glück so stiefmütterlich, das Geschick so widerwärtig, und die Parze so feindselig erwiesen, als gegen ihn. Jeden Schritt zum Ziele mußte er 242
dem Schicksale hartnäckig abkämpfen, oder durch mühseliges Ausharren abverdienen. Wohin hätte er gelangen können, wenn Zeitalter, Glück und Gesundheit sein Streben beflügelt hätten!

Ein der Kunst günstiges Zeitalter, wo Kunstsinn und Geschmack sich gegenseitig beleben, hebt oft auch beschränkte Talente zum Vortrefflichen empor. Höhere, urkräftige Genien bilden blühende Schulen um sich her, wo mancher, der sonst unbemerkt geblieben wäre, glänzend seine Bahn durchkreiset, dem dunklen Planeten gleich, der Licht und Schwungkraft von der Sonne seines Systems empfängt. Im Gegentheile wird es auch dem größten Talente unmöglich sein, die Hindernisse, die ein ungünstiges Zeitalter seinen Bestrebungen entgegenstellt, zu überwinden, wenn es nicht durch günstige Umstände besonders unterstützt wird. Da nun auch dies sich nur selten ereignet, so kann man wohl annehmen, daß in einem, der Kunst ungünstigen Zeitalter, wie z. B. das unsrige ist, eine Menge glücklicher Talente sich selbst und der Welt völlig unbekannt bleibt, und dahinschwindet, ohne je ihre Bestimmung geahnet zu haben; ja, daß auch von 243
denen, die sich ihrer selbst bewußt werden, nur wenige sich entwickeln, und von diesen wenigen nur höchst selten Eines zu glücklicher Ausbildung gelangt; keines vielleicht das wird, was es in einem bessern Zeitalter, unter glücklicheren Umgebungen geworden wäre. So entscheidend ist der Einfluß des Zeitgeistes und der Umstände auf die Entwickelung des Menschen! und doch vermag auch wiederum ihre höchste Begünstigung nichts, wo die Natur den Beruf versagt hat.

Wenn nun, unter solchen Umständen, das Seltenste der Natur, ein echtes Kunstgenie, in der Welt erscheint, das mit aller Stärke des Instinkts die einzige Bestimmung seines Daseins fühlt, und derselben vom Glücke unbegünstigt entgegenstrebt, so läßt sich vorhersehen, daß es in einer, auf

seinen Zweck gar nicht berechneten Ordnung der Dinge, wie die unsrige, bei einem, dem Geiste wahrer Kunst so widerstrebenden Zeitgeiste, wie der herrschende, überall Widerstand finden, stets mit Hindernissen kämpfen, unglücklich sein, und wie eine Erscheinung aus einer andern Welt, seinem
244 Zeitalter ewig fremd bleiben werde. Dieses war sein ganzes Leben hindurch das Loos unsers Künstlers, der bei gleicher Ungeschmeidigkeit, sich dem gangbaren Kunstleisten anzupassen, mit zwei Akademien zerfiel, den unter seinen, größtentheils von dem Geiste des Zeitalters befangenen, oder von Natur am Geistesauge geblendeten Kunstgenossen nur wenige verstanden, und den der Tod hinwegriß, als er die Stufe der Ausbildung erstiegen hatte, wo er durch reifere Arbeiten den Namen eines großen Künstlers verdienen konnte. So verkümmert die Pflanze einer milderen Zone unter einem rauhen und feindlichen Himmelsstriche. Wann sie endlich bei mühsamer Pflege spät und kümmerlich ihre Blüthen entfaltet, so ist auch ihre Kraft erschöpft, und sie welkt hin, ohne ein Samenkorn für künftige Geschlechter anzusetzen. [64])

Wir können nicht wissen, wie oft in der geheimen Werkstatt der Natur alle die Bedingungen glücklich zusammentreffen, unter denen es ihrer Bildkraft gelingt, die höchste Fülle und Harmonie physischen und geistigen Lebens zum Keime eines neuen Daseins zu gestalten, das den Schöpfer-
245 geist einer höheren, veredelten Natur in sich trägt. Aber wir dürfen glauben, daß auch ihr das Vollkommene nur selten gelingt. Unendlich seltener aber noch fügt es sich, daß zu jenen inneren Bedingungen auch die äußeren sich, in der Folge des Lebens, glücklich beisammen finden, damit es sich fröhlich gedeihend entwickele, und in der vollen Blüthe des Strebens die Herrlichkeit seiner Schöpferkraft unverkümmert vor Welt und Nachwelt entfalte. Darum ist denn auch ein durch Natur und Bildung glücklich in sich vollendeter Kunstgenius eine der seltensten Erscheinungen, die nur die glücklichen Zeitalter der Kunst durch ihre Gegenwart erfreuet, und einer wohlthätigen Gottheit gleich, durch die Herrlichkeiten ihrer Kunstschöpfungen, Jahrhunderte lang die Welt beseligt.

Bequem läßt sich nun hier, am Ende seiner Laufbahn, des Künstlers gesammtes Vermögen, das wir in den verschiedenen Zeiträumen seines Lebens sich unter mancherlei Hindernissen entwickeln, trotz allen Widerwärtigkeiten

strebend fortwachsen, und einer fruchtreichen Ernte vergebens entgegenreifen
sahen, in einer Uebersicht zusammenfassen. Am besten mag dies geschehen,
wenn wir einzeln darlegen, was er in jedem Theile der Kunst geleistet 246
hat. Denn da die Kunst ein zusammengesetztes, aus mancherlei wissen-
schaftlichen und technischen, materiellen und geistigen Elementen organisch
bestehendes Ganzes ist, das durch jedes Künstlers eigenthümliche Bildkraft
auf eine andere Weise gemischt und gestaltet wird, so läßt sich ein Kunst-
vermögen zwar wohl im Ganzen aufs Ungefähr schätzen, und nach seinen
hervorstechenden Zügen charakterisiren, aber doch eigentlich nur dann richtig
würdigen, wenn man es nach den verschiedenen Theilen der Kunst im Ein-
zelnen prüft. Wer die Kunst nicht als einen bloßen Mechanismus, son-
dern als ein organisches Erzeugniß betrachtet, der wird auch bei einer
solchen Zergliederung den lebendigen Geist des Ganzen nie aus den Augen
verlieren. Und damit uns das hier umsoweniger widerfahre, betrachten
wir zuvörderst den Styl seiner Werke, in dem sich, wie in der Physiognomie
einer Bildung, Geist und Charakter des Ganzen ausdrückt.

Styl.

Die Individualität des eigenen Subjekts abgerechnet, die kein Künstler
in seinen Werken ganz verläugnen kann, scheint das Eigenthümliche seines 247
Styls und die wesentliche Verschiedenheit desselben von dem Style der
alten Maler, nach denen Carstens sich vornehmlich gebildet hatte, darin
zu liegen, daß jene, deren Kunst sich im Dienste der christlichen, auf den
Stamm des Judenthums gepfropften Religion von der untersten Stufe der
Nachahmung [65]) allmählich durch Wahrheit und Schönheit bis zur ideali-
schen Freiheit ausgebildet hatte, fast immer nur biblische und kirchliche Ge-
genstände behandelten, deren jüdischer Grundcharakter, in ihren Styl über-
gehend, denselben durchaus bestimmte, so daß er von dem späteren Einfluß
der Antike nur eine geringe Modifikation annahm. Sie traten daher auch
aus ihrem Kreise, wenn sie Gegenstände des heidnischen Alterthums dar-
stellen wollten, wie Rafael, als er die Fabel der Psyche in der Farnesina
bildete, wo keine Darstellung derselben den wahren Charakter der Antike
trägt, so vortrefflich sonst in anderem Betracht jenes Werk ist. Etwas
besser behandelte schon Julius Romanus antike Stoffe, besonders der

üppigen Art; vor allen Künstlern jener Zeit aber hatte Polidor, durch
248 vieles Studium alter Bildwerke, den Styl derselben angenommen; mehr jedoch durch glückliche Nachahmung ihres Geschmacks, als durch wahre, freie Aneignung ihres Geistes.[66])

Carstens, der seinen Styl ganz auf den der Antike gegründet, und unter den Einflüssen der Werke Michelangelo's und Rafael's weiter ausgebildet hatte, übte seine Kunst nur an Gegenständen des heidnischen Alterthumes, am liebsten der heroischen Zeit; daher auch sein Styl vorzugsweise den Charakter derselben trägt, obwohl in der Composition Rafael, den er für den größten Meister der dramatischen Darstellung erkannte, fast ausschließend sein Vorbild war.

Diese Grundbestandtheile des Styls, die er durch langes Studium in seine Eigenthümlichkeit aufgenommen und damit verschmolzen hat, findet man in allen Arbeiten unseres Künstlers. Wäre Carstens in den Fall gekommen, biblische Gegenstände darstellen zu müssen, so würde er wahrscheinlich zu viel von dem sich angeeigneten Charakter des griechischen Alterthums hineingebracht haben, wenn er auch nicht seine Juden ganz in Griechen verwandelt hätte; wie neulich Benvenuti von Arezzo in seinem
249 sonst in vielem Betracht lobenswerthen Gemälde der Judith, die ihrem Volke das Haupt des Holofernes zeigt, gethan hat, wo Judith gleich einer Juno erscheint, eine Menge blonder Jünglinge und Mädchen griechische Bildung und Tracht zeigen, und bloß der Hohepriester durch seine bekannte Amtskleidung an das Judenthum erinnert.

Unser Künstler hat also durch sein Beispiel nicht nur diejenigen widerlegt, welche behaupten, der Styl der alten Maler des 16. Jahrhunderts schicke sich nicht mehr für die Kunst unserer Zeiten: eine Sage, die man sonst wohl in Rom von Künstlern zu hören pflegte, welche im Ernste glaubten, der Styl der Akademie von S. Luca, oder jener der neuen französischen Schule sei unsern Zeiten angemessener; sein Beispiel kann auch diejenigen eines Besseren belehren, welche in dem eben so großen Wahn stehen, daß die Gegenstände des heidnischen Alterthumes, sowie der Styl der alten Kunst, nicht mehr für die unsrige taugen, die sich nur an Gegenständen der christkatholischen Religion zu einer noch nie erreichten Höhe erheben, und nur durch diese eines allgemeinen Interesses fähig sein könne. In

der That, eine Behauptung, die in dem Augenblicke um so sonderbarer klingt, wo man sich froh fühlt, daß die abgeschmackten, bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der katholischen Mythologie und Martyrologie endlich einmal aufgehört haben, die bildenden Künste zu beschäftigen, und, man kann wohl sagen, zu mißbrauchen, und wo man eben bemühet ist, dieselben wieder einer besseren Bestimmung zuzuführen; eine Behauptung, die sich auf den Wahn gründet, daß die bildenden Künste nur im Dienste der Religion gedeihen und blühen können, und daß wahres Kunstgefühl nur durch mystische Religionsgefühle zu erwecken sei. Aber diese frommen Kunstfreunde bedenken nicht, daß unser Zeitalter (der Deutsche spricht von dem seinigen) eben so wenig mehr durch christliche als durch heidnische Mythologie zu begeistern ist; daß also auch beide, in Hinsicht auf religiöses Interesse, der Kunst gleich ferne liegen; sowie der seit gestern Todte so todt ist wie der, welcher vor Jahrhunderten starb. Sie bedenken nicht, daß Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und daß es eben so unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kindischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat; welches doch geschehen müßte, wenn ihr frommer Wunsch in Erfüllung gehen sollte. 250 251

Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, muß hinfort auf sich selbst ruhen, wie sie denn in der That auch immer auf sich selbst geruhet, und statt ihr Interesse von der Religion zu erborgen, vielmehr dieser selbst durch ihren Sinnenzauber ein allgemeineres Interesse gegeben hat. Wenn die Kunst zu ihrer Entwickelung der Volksreligionen bedurfte, so haben dagegen diese der Kunst ihre festere Gründung und ihre Verschönerung zu verdanken. Sie hat der alten die Bilder ihrer Gottheiten und Heroen, der neuen ihre Herrgötter, Cruzifixe, Madonnen und Heiligenbilder geschaffen, damit das Volk glaube und anbete. Religiöses und Kunstgefühl können auf diese Weise wohl in Eins zusammenfließen; dadurch aber gewinnt weder das eine noch das andere, vielmehr müssen beide in dieser Vermischung nothwendig ihre Lauterkeit einbüßen. Darum ist es auch immer dahin gekommen, daß in jeder Volksreligion endlich nur noch der Pöbel dem Bilderdienste treu geblieben ist. Der Vernünftige aber hat in den Götter- 252

und Heiligenbildern immer nur die schöne und erhabene Idee bewundert, das treffliche oder schlechte Kunstwerk gesehen.

Wahre, reine Religion ist für bildende Kunst ganz unfruchtbar. Ihr über alle Anschauung erhabener, nur dem Geiste bewußter Gegenstand verschmäht jede bildliche Darstellung. Volksreligionen können also nur in dem, was sie zu Volksreligionen macht, in der sinnlichen Einkleidung des Uebersinnlichen, in ihren Sagen und Fabeln der Kunst einen brauchbaren Stoff darbieten, und ihre Entwickelung und Ausbildung begünstigen. So sind denn auch wirklich einige Volksreligionen alter und neuer Zeit der Boden, oder, da die Kunst ihren eigenen Boden hat, eigentlich nur der Dünger gewesen, der die zarte Pflanze der Kunst aus ihrem Keim hervorgetrieben, genährt und ihre Blüthe entwickelt hat. Das Samenkorn aber, aus welchem diese Pflanze emporwuchs, ist eigener Natur und edlerer Abkunft. Es stammt von den edelsten Kräften der Humanität, und reift nur da, wo diese sich harmonisch entfalten. Der Stoff aller Volks-
253 religionen im Gegentheil erzeugt sich aus sinnlichen Anlagen der Menschennatur. Gefühl der Abhängigkeit von stärkeren Naturmächten, Unwissenheit, Furcht und Hoffnung sind seine Elemente, die, wenn sie sich mit Religionsideen gatten, den Aberglauben gebären, der dann, gleich einer Schmarotzerpflanze, die sich an alles hängt, woraus sie Nahrung saugen kann, auch an der Kunst emporwuchert, den Stamm derselben eine Zeitlang lustig umgrünt, aber heimlich ihre Lebenskraft austrocknet und verzehrt; wie es der neueren Kunst im Dienste der Kirche ergangen ist. Daß die alte Kunst nicht ein gleiches Schicksal hatte, kommt daher, weil sie selbst nach ihrem Bedürfnisse die Mythologie der alten Volksreligion gestaltete, und auf diese Weise mitten im Dienste derselben ihre Selbstständigkeit auf eigenem Boden behauptete. Sie war, was die Kunst im Dienste einer Religion sein soll, Symbolik des Uebersinnlichen durch die schönsten würdigsten Bilder der Natur. Die neuere Kunst hingegen hat der Volksreligion blos gedient und in diesem Dienste ihre Selbstständigkeit verloren. Nun muß sie, von jener abgetrennt und sich selbst wiedergegeben, erst diese wiedersuchen, und auf ihrem eigenen Boden Wurzel fassen.

254 So soll denn auch der Künstler, wie Carstens in wahrer Erkenntniß seines Zweckes wirklich that, seine Kunst hinfort nicht in der Religion,

sondern seine Religion, d. i. den Gegenstand seiner reinsten Liebe, seines eifrigsten Strebens, seiner seligsten Gefühle, in seiner Kunst finden. Seinen Schöpfer mag er als das höchste, heiligste Wesen im Geiste und Herzen verehren; aber nur das Schöne und Erhabene der Natur, das Große und Würdige der Menschheit können die reinen Quellen seiner künstlerischen Begeisterung sein; oder er läuft Gefahr, ein Abgötter zu werden, der vor seinem eigenen Machwerk niederknieet, wie es manchen katholischen Künstlern wirklich ergangen ist. Die Kunst selbst wird ihn dann zur Wahl solcher Gegenstände leiten, die ihr Streben nach dem Ideale plastischer Schönheit vorzüglich, und auf die mannigfaltigste Weise begünstigen, also vor allen zu den Gegenständen der alten Mythologie, wo Geschichte und Fabel, Göttliches und Menschliches, Dichtung und Plastik sich wunderbar vereinigen; die bereits von den Alten der Kunst so glücklich zugebildet sind, und an denen ihre Künstler das Ideal der Schönheit, das der Kunst aller Zeiten Vorbild und Leitstern sein soll, entwickelt haben. Hier hat 255
der Künstler ein unendliches Feld voll des glücklichsten Stoffes, wo sein Streben nach dem Ideale durch nichts beschränkt wird. Hier hat er überdies den großen Vortheil, neu sein, und einen Styl bilden zu können, der, wenn er gelänge, jede Forderung des reinsten Kunstgeschmacks zu befriedigen fähig sein müßte. Dazu sind weder der Geist und Zweck der katholischen Religion überhaupt, noch die Gegenstände ihrer jüdisch-christlichen Mythologie und Martyrologie tauglich, was auch hier und dort auftauchende Schwärmer darüber phantasiren mögen.[67]) —

Unser Künstler war auf dem rechten Wege zu diesem Ziele. Da er die Gabe, den eigenthümlichen Charakter der Dinge aufzufassen, in hohem Grade besaß, so hatte er sich aus den Kunstdenkmälern der Alten, mit Beihülfe des fleißigen Studiums ihrer Schriftsteller, eine seiner Kunst völlig angemessene Vorstellung vom griechischen Alterthume daraus erworben, welcher gemäß alles, was er bildend dachte, sich in seiner plastisch dichtenden Phantasie kunstmäßig gestaltete. Seine gänzliche Unbekanntschaft mit den künstlichen, aller wahren Kunst widerstrebenden Verhältnissen, Sitten und Manieren der heutigen Welt hatte diese reine Ansicht des 256
Alterthums vorzüglich in ihm begünstigt. Der ewige Widerstreit des Modernen mit dem Antiken, der gewöhnlich dadurch geschlichtet wird, daß

man jenes nach diesem, oder dieses nach jenem modelt und zustutzt, wodurch denn ein charakterloses Gemisch von beiden entsteht, war für ihn gar nicht da. Das Moderuste, was je auf seinen Geist eingewirkt hatte, waren die Werke Michelangelo's und Rafael's; aber auch diese wirkten nur nach dem früheren Einfluß der Antiken auf ihn. So bildete er sich endlich einen Styl, der ganz dazu geeignet war, eine Schule zu begründen; wie denn auch seine Werke selbst schon eine Schule in der höheren Bedeutung des Wortes, d. i. einen eigenen musterhaften Kreis genialischer Kunstgebilde ausmachen, in denen sich, neben den stufengängigen Fortschritten des Künstlers, der Geist des Alterthums mit der Darstellungsweise der neueren Kunst vereint, treuer und reiner spiegelt, als in irgend einer der bekannten Kunstschulen.

Zeichnung.

Seit Carstens sich ganz der Kunst widmete, hat er nie mehr einen
257 Gegenstand nachgezeichnet. Er studirte blos betrachtend, indem er den Gegenstand seines Studiums oft und allseitig aufs Genaueste beobachtete, die Gestalt nebst dem Charakteristischen derselben seiner Einbildungskraft einzuprägen, und dann von dem so Aufgefaßten in eigenen Arbeiten die Anwendung zu machen suchte.

Daß er in diesem Verfahren nicht blos mit dem Gedächtnisse die Formen und Umrisse der Gegenstände auswendig lernte, sondern sie lebendig in seinen Sinn aufnahm und seiner Bildkraft aneignete, beweist die Art der Anwendung, noch mehr aber das eigene innere Leben seiner Bildungen. Auch kam ihm dabei das plastische Vermögen seiner Einbildungskraft, das Bild der Gegenstände nicht blos als einen Schemen auf der Fläche, sondern als wirklich rund aufzufassen, sehr zu statten. Er begriff dadurch um so leichter die Formen der Gestalt auch innerhalb des Umrisses. Indessen hatte doch diese Art zu studiren auf den Charakter seiner Zeichnung einen sichtbaren Einfluß. Er strebte in den Formen nach Bestimmtheit, in den Verhältnissen nach Größe, in den Umrissen nach Schönheit; durch-
258 gängig nach Idealität. Diese Zwecke hat er auch im Ganzen glücklich erreicht. Bestimmtheit, Größe, Schönheit kommen in seiner Zeichnung dem Auge überall entgegen; und seine Gestalten sind immer idealischer

Natur. Aber der prüfende Blick des Kunstrichters vermißt in vielen die durchgängige Correctheit. In dem Streben nach großen Verhältnissen sind ihm zuweilen die äußeren Glieder, besonders die Füße, zu klein gerathen; welches auch dem Michelangelo nicht selten begegnet ist, der ihn eigentlich auch zu diesem Fehler verleitet hat. Den Formen und Gelenken der Glieder fehlt zuweilen das gründliche Verständniß, weshalb es auch den Umrissen an durchgängiger Richtigkeit fehlt. Seine Gestalten, denen nie Leben und Ausdruck mangelt, bewegen sich fast immer natürlich und gefällig; und seltener ist in diesem Punkt die Richtigkeit verletzt.

Es ist nicht zu zweifeln, daß ein Künstler von vorzüglichen Fähigkeiten nicht auch ohne Nachzeichnen, auf dem Wege bloßer Betrachtung und fleißiger Uebung in eigenen Erfindungen, endlich dahin gelangen könne, die menschliche Gestalt in jeder Stellung und Ansicht vollkommen richtig zu zeichnen. Um aber nach der bloßen Vorstellung eine Zeichnung so aus- 259
zuführen, daß sie in allen Theilen fehlerfrei, und wie nach der Natur ausstudirt erscheine, ist nothwendig, daß der Künstler die Gegenstände, die er darzustellen hat, bis in ihre kleinsten Theile nicht blos durch das Auge, sondern auch mit dem Verstande ihre Konstruction durchaus so gründlich und genau kenne, als ob er selbst sie erdacht und geschaffen habe. So durchaus gründlich, vermittelst seines tiefen anatomischen Studiums, kannte vor allen anderen Michelangelo den menschlichen Körper; und dadurch ist er auch, in der Darstellung desselben, vor allen andern so bewundernswürdig und unerreichbar groß.

Da nun aber Carstens bei weitem nicht diese tiefe und gründliche, sondern nur eine nothdürftige Kenntniß der Anatomie besaß, und auch in der Perspektive, der zweiten Grundkenntniß des Malers, ohne welche keine strenge Richtigkeit der Zeichnung möglich ist, praktisch nicht hinlänglich regelfest war, so konnte alle Uebung und Fertigkeit seiner Einbildungskraft, alle Treue seines Gedächtnisses, ihn nicht vor manchen Unrichtigkeiten im Einzelnen schützen, so sehr er auch dagegen auf seiner Hut war. Aber 260
diese Mängel, die nicht sowohl seiner Art zu studiren, als vielmehr seiner stets beschränkten Lage, die ihn an der Erwerbung der nöthigen Hülfskenntnisse hinderte, beizumessen sind, werden durch einen eigenthümlichen Vorzug, durch die individuelle Einheit des Charakters, durch die Bedeut-

samkeit und den lebendigen Ausdruck seiner Gestalten, die auch den Figuren der correctesten Zeichner so oft fehlen, vergütet. Damit begegnete auch Carstens seinen tadelsüchtigen Gegnern, welche behaupteten, er könne wohl componiren, aber nicht zeichnen. Indem er ihnen zugestand, daß im Einzelnen seiner Arbeiten manche Unrichtigkeit zu tadeln sein möge, zeigte er ihnen, daß ihre eigene Zeichnung im Grunde noch viel schlechter sei, weil daran, aller nach Modellen mühsam ausstudirten Correctheit der Theile ungeachtet, das Ganze nichts tauge.

Wahl des Stoffes.

Bei der großen Mannigfaltigkeit in der Wahl der Gegenstände für eine Darstellung ist es merkwürdig, daß der Künstler nie einen Stoff aus
261 der römischen Geschichte behandelt hat, die jetzt fast ausschließend das Feld der französischen Schule geworden ist. Carstens behandelte jeden für malerische Darstellung günstigen Stoff, der sein Kunstinteresse in vorzüglichem Grade erregte; und so finden wir ihn bald mit einem Stoffe aus der nordischen Mythologie und der Ossianischen Welt, bald mit der Idee eines neueren Dichters beschäftigt; am liebsten aber behandelte er Gegenstände des griechischen Alterthums aus der homerischen Welt, und was der nahe liegt, und zu ihnen kehrte er immer wieder zurück, weil sie die einfache, ruhige Größe und die reine Idealschönheit, nach der er strebte, vor allen andern begünstigten. Er vermißte diese Eigenschaft an den Gegenständen der römischen Geschichte, die zwar dem Maler Gelegenheit darbieten, Reichthum, Pracht und theatralischen Pomp zu zeigen, ihm aber den höheren Forderungen, die Er zu leisten strebte, ungünstig und widerstrebend schienen. Da überdies das römische Kostüm die Freiheit des Künstlers auf mancherlei Art beschränkt, und ein eigenes Studium fordert, so hielt er es, besonders in seiner Lage, für zweckwidrig, auf das Studium solcher Dinge, welche den höheren Zweck der Kunst vielmehr beschränken
262 als befördern, viel Zeit und Mühe zu verwenden. Wenn der Künstler hier nicht blos in Bezug auf sich urtheilte, so würde sich wider jene Behauptung manches einwenden lassen; da in ihrer Art auch die römische Geschichte unstreitig ein fruchtbares und reiches Feld malerischer Stoffe darbietet. Nur müßte auch der Styl solcher Darstellungen seinen eigenen

von dem Style der griechischen Heroenwelt ganz verschiedenen Charakter haben; der jedoch so schwer nicht zu finden sein dürfte, da schon Rafael und Julius Romanns denselben in der Schlacht Konstantins und einigen andern Werken aus den römischen Denkmälern glücklich in die Malerei übertragen haben. Vergleicht man aber beide Arten des Styls mit dem Ideale, so ist nicht zu läugnen, daß im Allgemeinen des Künstlers obiges Urtheil über die Gegenstände des römischen Alterthums gegründet, und seine Bemerkung, daß auch die griechischen Krieger als Helden, die römischen Helden aber nur als Krieger gebildet werden können, sehr richtig ist, und das Verhältniß, worin beide zum Ideale stehen, treffend bezeichnet. In der That wird auch die durch die alten Dichter und Künstler zum Ideal veredelte Heroenwelt der Griechen für die bildende Kunst immer 263
ein günstigeres Feld, und für den Geschmack eine reinere und reichere Quelle der Schönheit sein, als das kriegerische Zeitalter der Römer, dem, bei allem Heroismus des Muthes und der Gesinnung, doch eine gewisse, durch die Kunst nicht genug veredelte Roheit anhängt, die mit der Reinheit des Ideales nicht wohl verträglich ist.

Aus derselben Ursache hat unser Künstler auch keine Gegenstände der biblischen Geschichte behandelt. Zwar hielt er das patriarchale Zeitalter der hebräischen Vorwelt für eine ergiebige Quelle malerischer Bilder; und durch Rafael's treffliche Darstellungen in den Logen des Vatikan war es ihm noch lieber geworden; aber dennoch blieb es seinem durch griechische Kunst und Dichtung gebildeten Sinne weniger genügend, als das schönere Alterthum der Griechen. Zu Gegenständen der christlichen Mythologie oder gar der Legenden und des Martyrthums hätte er sich noch weniger verstanden. Diese waren ihm, wie jedem Menschen von unbefangenem Geiste und gesunder Empfindung, ihres unbedeutenden, oft albernen, oder häßlichen und ekelhaften Inhalts wegen zuwider; und aus jener, meinte er, 264
seien die besten Momente schon von guten Künstlern so gut, und von schlechten so oft dargestellt worden, daß man daran für immer genug habe.

Man hat dem Künstler vorgeworfen, daß er zu sehr darauf ausgegangen sei, neue unbekannte Gegenstände darzustellen. Wenn dieser Vorwurf auch durch die Menge neuer, von ihm zuerst behandelter Stoffe gegründet scheinen möchte, so ist er es doch in der That nicht. Seine so

häufige Wahl neuer, ungewöhnlicher Gegenstände hatte einen andern Grund, und der Verfasser kann hier um so eher ein Wort zur Berichtigung dieses Mißverstandes sagen, als er des Künstlers Gedanken über diesen Punkt, und die nähere Veranlassung zu mehreren seiner Erfindungen sehr wohl kennt.

Carstens gehörte freilich nicht zu denen, welche behaupten, in der Historienmalerei komme auf den Inhalt nur wenig, das Meiste auf die Ausführung an; der Künstler thue daher wohl, sich immer in dem Kreise bekannter, also auch von Meistern und Stümpern bereits bis zum Ueberdruß behandelter Gegenstände herumzudrehen (wozu freilich die Maler im
265 Dienste der Kirche genöthigt sind). Im Gegentheile hielt er dafür, daß die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung die Hauptsache und, wo sie mißlungen oder vernachlässigt worden, ein Kunstwerk auch bei der besten Ausführung mittelmäßig sei; und daß es dem erfindenden Künstler freistehen müsse, das Gebiet der Kunst mit neuen Gegenständen zu bereichern, die der malerischen Darstellung fähig und würdig sind, ohne Rücksicht, ob die Gegenstände allgemein bekannt seien, oder nicht. Darum aber glaubte er doch keineswegs, daß das Neue, blos als solches, irgend einen Werth habe; und um mit Belesenheit zu prunken, hat er gewiß nie einen unbekannten Stoff gewählt. Daß Carstens so viele neue Gegenstände behandelt hat, war eine natürliche Folge seiner vertrauteren Bekanntschaft mit den alten Schriftstellern, die wohl wenige Künstler so aufmerksam und wiederholt gelesen haben. Während des Lesens entstanden ihm ungesucht Bilder die Menge, unter denen er nur die festhielt, die seinen Darstellungstrieb vorzüglich reizten, und ihm zur malerischen Behandlung vorzüglich geeignet schienen. Dies war besonders der Fall, wenn er einen alten oder
266 neuen Schriftsteller zum ersten Male las. So z. B. entstand eine seiner letzten und schönsten Compositionen, die mehrerwähnte Scene aus dem fünften Gesange der Dante'schen Hölle, durch Schlegel's Darstellung dieses Gedichts in den Horen, aus der er dasselbe zuerst kennen lernte, da er italienische Dichter in ihrer eigenen Sprache nicht lesen konnte. So faßte er die Idee zu einer Darstellung der Scene, wo Verres das Bild der Diana von dem Markte zu Segest entführen läßt, die ihn noch auf seinem Sterbelager beschäftigte, aus der in Goldhagen's griechischer und römischer

Anthologie übersetzten Stelle einer Rede des Cicero gegen Verres, wo diese Gewalthandlung ausführlich erzählt ist, die er kurz vorher zuerst gelesen, und wozu ihm überdies die neueste Kunstplünderung Roms Bilder und Empfindungen genug dargeboten hatte. Der Verfasser könnte die ähnliche Entstehung von mehreren Compositionen des Künstlers, die er entweder sogleich aufzeichnete, oder noch eine Weile in Gedanken trug, angeben. Ueberhaupt kam Carstens nicht leicht in den Fall, einen Gegenstand zu wählen, der ihn nicht lebhaft interessirt, dessen Bild sich ihm nicht von selbst dargeboten hatte. Denn da er immer nur zunächst für sich arbeitete, so konnte er auch in der Wahl der zu bearbeitenden Stoffe ganz seinem 267
Antriebe folgen; und er wußte diese Freiheit, die großen, vielbeschäftigten Malern selten zu Theil geworden ist, zu schätzen; doch hätte er für die Vortheile ihrer Abhängigkeit gern einen Theil derselben hingegeben. In früheren Zeiten, wo er mehr allegorisirte, und von der Größe des Michelangelo begeistert, diesem nachzustreben versuchte, mochte er öfter in dem Falle gewesen sein, nach Gegenständen zu suchen, die ihm Veranlassung zu großen, mächtigen Gestalten gaben; und so erhielten auch noch später einige seiner vorzüglichsten Erfindungen dieser Art, die Schöpfungsgruppe, der Lodageist, und die Nacht mit ihren Kindern ihr Dasein.

Wenn Carstens außerdem zuweilen Gegenstände behandelt hat, die entweder seiner Kunst überhaupt, oder seinem Vermögen nicht angemessen waren, so muß man diese Fälle als Mißgriffe der Beurtheilung betrachten, zu denen irgend ein lebhaftes Interesse an solchen Gegenständen ihn verleitete, und dergleichen den größten Künstlern, dichtenden und bildenden, wohl zuweilen begegnen. Er wußte besser als viele, was seine Kunst 268
fordert, und was sein Kunstvermögen am besten leistete; aber vom Wissen zur Ausübung giebt es mancherlei Irrwege, welche glücklich zu vermeiden auch das gebildetste Genie nicht immer kalte ruhige Besonnenheit genug hat.

Ausdruck.

Wenn wir in Hinsicht auf diesen Theil der Kunst die großen Maler unter den neueren mustern, so finden wir außer Rafael keinen, der in demselben allumfassend zu nennen wäre, der das Vermögen, für jeden

Charakter die ihm entsprechende Bildung zu erfinden, in seinem ganzen Umfange besessen hätte. Ihm allein gelang der Ausdruck jedes Charakters, jeder Gemüthsbewegung und Leidenschaft, durch die ihr entsprechende Physiognomie und Geberde, und selbst in verwandten Charakteren wiederholte er sich nicht; daher auch in allen Werken Rafael's, ein paar Köpfe ausgenommen, die er vorsätzlich wiederholt hat, keine Physiognomie zweimal vorkommt. Alle anderen großen Maler sind im physiognomischen Ausdruck mehr oder weniger beschränkt, ihnen gelingen nur Charaktere einer gewissen
269 Gattung. Leonardo da Vinci hat zu wenig große Werke hinterlassen, um sein Vermögen für den Ausdruck ganz zu entfalten. Nach seinem Abendmahl zu urtheilen, war er allerdings von großem, nach der Einförmigkeit seiner weiblichen Physiognomien aber nur von beschränktem Umfange. Auch Dominichino, nach Rafael der größte Meister im Ausdruck, noch mehr aber Correggio, Parmeggiano, Guido, Guercino, Albano, haben ihren beschränkten Kreis, man könnte sagen ihre eigene Familie von Gesichtern, gewisse Lieblingsphysiognomien, Mienen und Stellungen, die sie zu wiederholen nicht müde werden. Rafael gleicht dem großen, universellen Schauspieler, der sich in jeden Charakter versetzen kann, dem jede Rolle gelingt; die anderen Künstler gleichen guten, aber beschränkten Schauspielern, deren Talent nur in einem oder wenigen Fächern, nur in gewissen Rollen glänzt. [68])

Schwerlich lassen sich in diesem Theile die jedem Talente von der Natur gesetzten Schranken durch Kunst überschreiten; da der Ausdruck der Charaktere und Affekte lediglich vom Gefühle abhängt. Wem das Talent
270 des Ausdrucks versagt ist, der wird es durch kein Streben erlangen, höchstens wird ihm nur eine Uebertreibung davon gelingen; er ist zur dramatischen Malerei nicht berufen. Nur wer es besitzt, findet nicht allein die Physiognomie des Charakters, sondern auch in jedem Falle das richtige Maß des Ausdrucks. Darum ist auch das Vermögen, Individualität zu erschaffen, die eigentliche Grundlage und der sicherste Prüfstein des plastischen Genies [69]), sowie der physiognomische Ausdruck die Grundlage jeder anderen Art des Ausdrucks ist. Er ist das Bleibende, an welchem der pathognomische und mimische Ausdruck vorübergehend erscheinen. Wahrer bestimmter Charakterausdruck wird daher auch seltener gefunden, als der wahre Ausdruck bestimmten Leidens und Handelns, der auch an charakter-

losen Gestalten erscheinen kann, obgleich er dann nur wenig Theilnahme erregt. Dieser läßt sich der Natur ablernen; der Künstler darf ihn nur richtig auffassen, und treu nachbilden. Jenen muß seine Einbildungskraft erfinden. Gemüthsbewegungen von gleicher Art und Handlungen zu gleicher Absicht haben auch eine gleichförmige Art ihres Erscheinens. Der Charakter allein ist individuell; ist er das nicht, so ist er unbestimmt. Eigenthümlich und bedeutend kann also auch eine Physiognomie nur dadurch 271
sein, daß sie einen bestimmten eigenthümlichen Charakter ausdrückt.

Carstens besaß das Talent, einem gegebenen Charakter gemäß die demselben entsprechende Physiognomie in seiner Einbildungskraft aufsteigen zu lassen, in einem hohen Grade; er war also auch in der Charakteristik seiner Köpfe glücklich; und war auch sein Kreis nicht allumfassend wie Rafael's, so war er doch umfassender als der Kreis irgend eines der obengenannten Maler. Fähig alles auszudrücken, was ihn lebhaft und innig gerührt, oder durch ein hohes Interesse begeistert hatte, zog er, bei seiner vielseitigen Empfänglichkeit, Vieles mit Glück in seinen Kreis; und eigentlich lag außerhalb desselben nur das, was der natürlichen Stimmung und Empfindungsweise seines Gemüths als unbedeutend oder fremdartig widerstand. Dahin gehörte zuvörderst alles Affectirte, Gezierte, Gemeine, Frivole, Wollüstige; dann auch das blos Liebliche, Tändelnde, Empfindsamzärtliche, Zierlichschöne. Jenes war der Wahrheit und Würde, dieses dem Ernste seiner Empfindung, sowie alles Moderne seinem Geschmack zuwider.

Kinder kommen nur selten in seinen Darstellungen vor; auch kannte 272
er die Natur derselben nur aus der zweiten Hand, vornehmlich aus Rafael's drallen, kräftigen Buben und aus Fiamingo's Kindern. Der kleine Achill in den Argonauten, sowie Tod und Schlaf in der Nacht, gehören schon ins Knabenalter. Auch junge weibliche Gestalten hat er nur wenige gebildet; doch gelang ihm der Ausdruck zarter jungfräulicher Unschuld und Schönheit in den Köpfen derselben sehr wohl, wie seine Polyxena im Priamus und Achill, die Grazien im Musentanz, einige weibliche Figuren in der Schlacht der Kentauren und Lapithen, und im Eteokles zeigen. Doch gelangen ihm noch besser weibliche Gestalten im Charakter idealischer Wesen, die hohe Schönheit mit Ernst und Größe vereint fordern; wie in der Nacht, der Nemesis, den Erinnyen und Parzen, deren Individualität

er selbst erfand, und die einem Maler sanfter Weiblichkeit, einem Guido, Dominichino, schwerlich gelungen wären. Eine seiner vorzüglichsten weiblichen Bildungen ist die traumdeutende Priesterin in dem Orakel des Amphiaraos. Ohne Ausnahme gehörten die Charaktere jedes Alters und
273 jeder Klasse vom stärkeren Geschlecht, vorzüglich aber Helden und Alte, seinem Kreise an. Aus dem früheren Jünglingsalter sind sein Ganymed, und Hylas in den Argonauten, — aus dem reiferen: der rückwärtsblickende Jüngling im Sokrates, die Jünglinge im Homer und im Jason, die vorzüglichsten. Männliche Gestalten von der verschiedensten Individualität finden sich vornehmlich in den beiden Barken und in der Hölle. Wie sich der Künstler homerische Helden gedacht hat, sieht man in den Argonauten, im Achill und Priamus, im Zelte Achills, im Kampfe Jupiters mit den Titanen, in den beiden Oedipen, im Jason und Eteokles; die beiden letzten besonders gehören so wie sein Fingal zu dem Gelungensten in dieser Gattung. Oedipus in Kolonos, Homer, der sitzende Alte im Vorgrunde und der phönizische Kaufmann in demselben Bilde, und Priamus zu den Füßen Achills zeigen, wie er das Alter in ehrwürdigen Greisen, — sein Phtas in der Schöpfungsgruppe und der Lodageist, wie er es in dem erhabenen Charakter übermenschlicher Wesen auszudrücken wußte. Daß Carstens in seinen allegorischen Erfindungen den Charakter der abstrakten Wesen immer symbolisch durch die Gestalt auszudrücken suchte, und darin
274 meistens glücklich war, ist schon an einer anderen Stelle bemerkt worden, und wir dürfen hier nur an seine Nacht, an die Nemesis in derselben, an seine Furien und Parzen, an die Winde in der Dante'schen Hölle, an den Morpheus im Orakel des Amphiaraos, an die Schöpfungsgruppe und den Lodageist erinnern.

Obgleich der feurigen Phantasie des Künstlers heftig bewegte Scenen und Affecte vielleicht angemessener waren, so zog doch oft sein Gefühl die Darstellung ruhiger oder gemäßigter Momente vor, welches in diesen einen innigeren Genuß fand, als in heftigen und stürmischen. An Darstellungen von Blut- und Mordscenen, an denen die neue französische Schule so gern ihr kaltes Feuer übt, fand er am wenigsten Gefallen; an solchen nämlich, wo ein Mord als Haupthandlung ausschließend das Gefühl in Anspruch nimmt; an Schlachten hingegen, wo das Getümmel streitender

Kräfte zugleich die Phantasie lebhaft beschäftigt, nahm er großes Gefallen. Constantin's Schlacht war immer ein Gegenstand der Bewunderung und des Studiums für ihn, so oft er den Vatican besuchte. Aus demselben Grunde gefiel ihm unter allen Darstellungen des Kindermordes auch nur die Rafaelische.

Bei dieser Vorliebe für ruhige Scenen verstand er zugleich die 275
Kunst, sie durch Mannigfaltigkeit des Ausdrucks so interessant zu machen, daß sie den Betrachter oft länger fesselten, als andere Bilder, die ihr Hauptinteresse dem Gegenstande verdanken. In dieser Hinsicht sind seine Argonauten beim Chiron und sein Homer merkwürdig. Beide Bilder haben gemeinschaftlich, daß eine versammelte Menge mit Aufmerksamkeit auf etwas horcht, das ihre Gemüther angenehm bewegt. In dem einen sind es Helden, die dem Gesange des Orpheus, in dem anderen Hörer gemischter Art, die dem Gesange Homers horchen. Das Interesse in diesen Darstellungen, wo eigentlich nicht gehandelt wird, wo blos etwas vorgeht, hat der Künstler zuvörderst durch die Menge schöner Gestalten und bedeutender Physiognomien bewirkt, und nächstdem durch den mannigfaltigen Ausdruck einer und derselben Empfindung auf so vielen und so verschiedenen Gesichtern, der von mancherlei kleinen, aus den Umständen sich ergebenden Motiven unterstützt wird.

Zu dieser Gattung ruhiger Darstellungen gehören auch: die Nacht mit ihren Kindern; die Parzen; das Zelt Achills; die schwebende Schöpfungs- 276
gruppe; der in Schwermuth versunkene Ajax, und das Orakel des Amphiaraos. Es sind Darstellungen ohne bestimmten Moment, und man kann sie als stehende Erscheinungen betrachten, die der Künstler vor das Auge des Betrachtenden rückt; in dem letzten machen die Erscheinungen in den Pforten der Träume gleichsam ein Bild im Bilde aus.

Zu den ruhigeren Scenen mit bestimmtem Moment gehören: das Gastmahl des Plato; die beiden Barken; Achill und Priamus; Oedipus in Kolonos; Jasons Ankunft in Jolkos; Helena auf dem Skäischen Thore; Sokrates im Korbe und die Hexenküche aus Faust. Und welche Verschiedenheit der Behandlungsweise in so verschiedenen Gegenständen! Die Lucianische Laune in den beiden Barken; die heitere Festlichkeit in dem Gastmahle, wo Alcibiades den Sokrates bekränzt, und der komische Ernst

in der Scene aus den Wolken, wo Aristophanes diesem berühmten Weisen eine Apotheose anderer Art bereitet; dann wieder die Innigkeit des Gefühls in dem Jammer der beiden hülflosen Greise, des flehenden Priamus
277 und des blinden, heimathlosen, mit Fluch belasteten Oedipus; dann der Gegensatz der Empfindungen im schwerbetroffenen Pelias und dem froh erstaunenden Volke bei Jasons plötzlicher Göttererscheinung in Jolkos mit ächt Pindarischer Begeisterung: legen des Künstlers Vermögen, seinen Gegenstand in den bedeutendsten Zügen aufzufassen, und ihm den eigenthümlichen Ton abzugewinnen, hinreichend an den Tag. So viele glücklich gelungene Erfindungen dürfen wohl für einige andere, minder gerathene, Nachsicht fordern. Zu diesen rechnen wir: den Musentanz; den Kampf Achills mit dem Skamander; Zeit und Raum, und die Scene aus dem Oedipus Tyrannos.

Gehen wir von den ruhig bewegten Scenen stufenweise zu den stärker bewegten, heroischen und pathetischen fort bis zu denen, welche Gesichte einer dichterischen Phantasie darstellen, also auch einen Künstler fordern, dessen Einbildungskraft dergleichen dichterische Stoffe plastisch zu bearbeiten weiß, so werden wir erst da den Künstler in seiner eigentlichen Heimath finden. Mit Gegenständen dieser Art, die kühne Großheit, Heldensinn und Pathos vereinigen, beschäftigte sich seine Phantasie am liebsten, und
278 die Darstellung derselben gelang ihm besonders glücklich. Dies beweisen der Engelsturz; der Titanenkampf; die Kentauren- und Lapithenschlacht und das Lucian'sche Gegenstück derselben, das Gastmahl; Eteokles; der von den Furien gequälte Oedipus; das Trauerspiel in Yorkshire; vor allen aber seine Hölle nach Dante, eine der letzten Compositionen und zugleich die phantasiereichste, kühnste und gereifteste Dichtung seines Genius, die leider, wie manche andere seiner Erfindungen, blos Umriß geblieben ist; denn er zeichnete gern jedes Bild, so wie es in seiner Vorstellung gereift war, sogleich auf, damit es nicht wieder von anderen Gegenständen verdunkelt würde; und so sammelte sich eine Menge von Entwürfen, die er ausgeführt haben würde, wenn er länger gelebt hätte.

In den vierundzwanzig Darstellungen aus der Argonautik finden sich Scenen jeder hier angegebenen Gattung.

Kolorit.

Wir fassen unter dieser Ueberschrift Malen und Koloriren zusammen, obwohl beide eigentlich wie Mittel und Zweck verschieden sind. Malen, 279
als ein blos technischer Theil der Kunst, läßt sich durch Kenntniß der Handgriffe, Uebung und Fleiß erlernen, und auch beschränkte Köpfe ohne wahres Kunsttalent können es darin zu großer Geschicklichkeit bringen. Koloriren setzt eine besondere Anlage voraus, die in der Empfindung gegründet, und ein wesentlicher Bestandtheil des Kunsttalents ist, der den Künstler zum Maler, und den Maler zum Künstler macht; die Anlage nämlich: den eigenthümlichen Stoff und die Farbe der Gegenstände unter den Einflüssen des Lichts und der Luft mit Empfindung aufzufassen, und in der Nachbildung mit charakteristischer Wahrheit auszudrücken. Diese Anlage ist das Talent zum Koloristen, das jedoch weit seltener zu sein scheint, als man dem Anscheine nach vermuthen sollte, da Farben fast auf alle Menschen einen lebhaften Eindruck machen. Genauer betrachtet findet man aber auch, daß es nicht sowohl die Wahrheit der Farbe, als vielmehr die charakteristische Wahrheit des Stoffes ist, was man im Kolorit der meisten Maler vermißt; und besonders des Stoffes, der unter allen am schwersten nachzuahmen ist, des Fleisches, das so wenige Maler mit einer den betastenden Blick befriedigenden Täuschung auszudrücken vermocht haben. 280

Daß Carstens in diesem Theile der Kunst am weitesten zurückgeblieben ist, haben wir bereits in seinem Leben angemerkt. Schon der Anlage nach gehörte er zu den Künstlern, die mehr von den Formen als von den Farben der Erscheinungen gerührt werden, also auch, dem Zuge dieser Empfänglichkeit folgend, ihre Aufmerksamkeit mehr auf jene als auf diese richten. Er selbst hatte die Bemerkung an sich gemacht, daß er an allem, was ihn in der Natur anzog, immer nur Form, Charakter und Ausdruck sah, und von den Farben und ihren Wirkungen nichts wahrnahm, wenn er nicht vorsätzlich seine Aufmerksamkeit darauf richtete. Dieser Zug allein kann beweisen, daß Carstens, der durch Naturanlage ein Künstler war, nur durch Fleiß ein Maler geworden sein würde. Da nun vorzügliche Talente auch in solchen Dingen, die außerhalb ihrer eigentlichen Bestimmung liegen, durch ernstliches Streben, und durch die tief eindringende

Kraft ihres Geistes weiter kommen, als gewöhnliche Köpfe, so ist nicht
281 zu zweifeln, daß Carstens auch im Kolorit das Erforderliche würde geleistet haben, wenn die Umstände ihm vergönnt hätten, auf diesen Theil der Kunst das gehörige Studium zu wenden. Aber zu dem, daß er schon in seiner ganzen Kunstbildung durch widrige Umstände so verspätet wurde, daß er seine Laufbahn erst in den Jahren beginnen konnte, wo gewöhnlich andere Künstler bereits ihre Schulübungen vollendet haben, kommt noch, daß er nur selten Gelegenheit hatte, die Oelmalerei zu üben, die doch gerade ihrer Schwierigkeit wegen unter allen Arten zu malen am meisten Uebung fordert. Da er überdies nie die Anleitung eines Meisters in derselben genossen hatte, so war er nicht einmal dahin gelangt, alle zu ihrer Ausübung nöthigen Handgriffe kennen zu lernen, daher denn auch die wenigen Versuche und Uebungen, die er darin machen konnte, nicht den gewünschten Erfolg hatten. Hätte dessen ungeachtet Carstens auch nur in späteren Jahren mehr Oelgemälde im Großen auszuführen Gelegenheit gehabt, oder hätte er länger gelebt, so würde er es, aller früheren Versäumnisse ungeachtet, noch dahin gebracht haben, seinen Darstellungen, wenn auch keine vortreffliche, doch eine leidliche, ihrem ernsten Charakter
282 genügende Ausführung zu geben. Er würde dann auch Mittel gefunden haben, die Handgriffe und Behandlungsweisen zu erlernen, welche zur Hervorbringung gewisser Wirkungen nothwendig sind; sein geübter Blick und gereiftes Urtheil hätten den Mangel an Uebung in kurzer Zeit ersetzt. Das zeigen schon die wenigen Oelgemälde, die der Künstler in Rom verfertigt hat, deren jedes neue Fortschritte zeigte, besonders das letzte, Fingal's Kampf mit dem Lodageiste, wo des Helden Figur in der Rüstung, nebst einigen anderen Theilen des Bildes, in Kolorit und Behandlung so gut gelungen war, daß auch Kenner und gute Maler selbst davon befriedigt wurden.

Diese unglückliche Beschränkung seines Strebens, wodurch er in einem so wesentlichen Theile der Kunst hinter sich selbst zurückzubleiben gezwungen wurde, und andererseits die übermäßige Wichtigkeit, die der große Haufen der Maler, der die Kunst blos von ihrer technischen Seite kennt, mit Geringschätzung ihrer höheren Theile aufs bloße Malen und Pinseln legt, ohne doch einen richtigen Begriff vom Kolorit zu haben, war eine der

größten Unannehmlichkeiten, die seine frühere Versäumniß ihn empfinden ließ. Auch griffen ihn seine Gegner am liebsten von dieser Seite an. 283
Indessen ließ er sich den Vorwurf, daß er nicht malen könne, da er von Leuten kam, die selbst nur geistlose Pinseler waren, wenig anfechten, und kehrte eben so wie bei denen, die ihm vorwarfen, er könne nicht zeichnen, ihre Waffen gegen sie selbst zurück. Indem er ihnen willig zugestand, daß er schlecht male, führte er ihnen zu Gemüth, daß sie es, nur in anderer Art, nicht weniger schlecht machten, als er; und daß ihre Maler- und Pinselkunst, auf die sie sich so viel zu gute thäten, wenig nütze, da ihr Kolorit nichts tauge; und wer diese letzte Behauptung nicht einräumen wollte, den verwies er auf Tizian.

Da Carstens für bloßen Farbenreiz wenig Empfänglichkeit hatte, so war ihm auch die materielle Wahrheit und gesunde Frische des Kolorits die Hauptsache; wo diese mangelte, da hatte alle Kunst des Pinsels und der Farben keinen Werth in seinen Augen. Darum zog er auch die Malerei a Fresco der Oelmalerei vor, und behauptete, sie sei dem großen Style angemessener als diese. Daß er in jener mehr geleistet haben würde, zeigte sowohl die Arbeit im mehrerwähnten Dorville'schen Hause in 284
Berlin, als auch die erste Barke nach Lucian, die er in Leimfarben ausführte, und die ihm besser gerieth, als alles, was er in Oelfarben gemalt hat, den Fingal ausgenommen. Die Töne des Nackten an der Menge unbekleideter Gestalten sind darin mit mannigfaltiger Verschiedenheit abgestuft, dabei wahr im Einzelnen und von kräftiger Harmonie im Ganzen; und die Behandlung ist frei und doch sorgfältig. Ein Beweis, daß es dem Künstler eigentlich nicht an richtigen Begriffen des Kolorirens, sondern nur an Kenntniß und Kunst der Oelmalerei mangelte.

Gewand.

Ein kunstmäßig schönes Gewand ist eine der schwersten Aufgaben der Kunst, die nur wenige Maler glücklich gelöst haben. Die Idee dazu ist zwar in den alten Bildwerken auf mannigfaltige Weise zur höchsten Schönheit ausgebildet; da aber die Malerei ein anderes Bedürfniß der Bekleidung ihrer Gestalten hat, als die Plastik, so muß sich auch der Styl eines schönen Gewandes in beiden auf verschiedene Weise ausbilden. Bei den

285 ältern Malern findet man schon seit Giotto eine gute und richtige Grundlage dazu; aber erst Michelangelo und Rafael haben es zu der Größe und Schönheit ausgebildet, die der Idealstyl der Malerei fordert; besonders hat es durch den letzten die Grazie erhalten, die es gleichsam an dem Leben der Gestalt, an der Anmuth ihrer Bewegungen Antheil nehmen lassen (will), und wodurch es fähig wird, nicht nur die Schönheiten, die es verhüllet, zu ersetzen, sondern auch durch eigenthümliche Schönheiten und Reize die Lust der Betrachtung zu erhöhen. Dieser reine und schöne Styl des Gewandes hat sich aber nur in Rafael's unmittelbarer Schule erhalten. In der Schule des Carracci hat es weder der größte Meister, noch der größte Schüler derselben, weder Annibal noch Dominichino, in solchem Sinne gebildet; und späterhin scheint die Idee eines schönen Gewandes sich ganz verloren zu haben.

Carstens hatte über diesen Theil der Kunst in Deutschland zu keinem bestimmten Begriff gelangen können; und er selbst fühlte diesen Mangel um so lebhafter, je mehr er einsah, wie unentbehrlich ein sicherer und reiner Geschmack in Gewändern für den großen Styl der Malerei ist.
286 Alles, was er darin vor seiner Reise nach Italien vermochte, hat er in dem Dorville'schen Saal in Berlin an den dort gebildeten Musen zu leisten gestrebt, wovon sich noch mehrere Studien unter seinem Nachlaß gefunden haben, die sowohl im Wurfe als in der Wahl der Falten deutlich genug verrathen, daß ihm dabei noch keine sicher leitende Idee vorgeschwebt hat.

Diese erwarb er erst in Rom durch fleißiges Betrachten der Werke Michelangelo's und Rafael's. Seine früheren Gewänder haben oft den Fehler, daß sie auf erhobenen Theilen zu dicht und glatt anliegen, so daß man sie fast nicht auf dem Nackten, das dadurch bedeckt erscheinen soll, bemerkt. In diesen Fehler verfallen gewöhnlich die, welche den Gewandstyl der alten Bildwerke unverändert in die Malerei übertragen wollen. Späterhin erkannte und vermied er diesen Fehler, und gab ihnen den wahren Charakter eines malerischen Gewandes. Wie sehr Carstens sich endlich dem reinen und schönen Gewandstyle Rafael's genähert hat, zeigen Sokrates im Korbe, das Orakel des Amphiaraos, das ausgeführte Oelgemälde der Nacht mit ihren Kindern, Jason in Jolkos, Eteokles, die

letzten Parzen, das Zelt Achill's, Priamus und Achill und die schönen Ge- 287
wandstudien zum Homer, die sich in seinem Nachlasse befinden. [70])

Der Wurf des Gewandes muß in der Anlage schon durch die Idee des Künstlers bestimmt sein; aber die Wahrheit und Schönheit der Brüche und Falten lassen sich nur dem, durch die Absicht und den Geschmack des Künstlers geleiteten, Zufalle absehen; daher auch der Künstler bei der Ausführung durchaus seine Gewänder über dem Gliedermanne werfen muß. Carstens hatte, nach vielfältigen Versuchen und fleißiger Uebung im Gewandwerfen, endlich auch zu diesem Geheimniß den Schlüssel glücklich gefunden, und verfuhr, wie bei allem, auch bei seinen Gewandstudien sehr einfach. Sein ganzer Kunstapparat dazu bestand in einer etwa drei Palmen hohen, hölzernen Gliederpuppe, einigen leinenen Hemden für die untere Bekleidung und einigen größeren Stücken für das Uebergewand. Mit diesen geringen Hülfsmitteln, auf die der geringste Schüler David's mit vornehmer Verachtung herabgeblickt hätte, warf er alle seine Gewänder, und würde auch große Bilder damit ausgeführt haben, wie er an seinem lebensgroßen in Oelfarben gemalten Bakchus gezeigt hat, dessen Purpur- 288
gewand weder im Wurf, noch in den Falten seine geringe Abkunft verrieth. Den kostspieligen Apparat der französischen Schule zum Drapiren, welche sich nicht nur lebensgroßer, sehr künstlich gearbeiteter Gliederpuppen mit Masken und Perrücken, sondern auch kostbarer Gewänder aller Art in mancherlei Stoffen und Farben bedient, die eine ganze Theatergarderobe ausmachen, dergestalt, daß der Aufwand für die bloßen Zurüstungen allein schon die Kosten eines Gemäldes übersteigt, fand er unnütz, und die Wichtigkeit, die von vielen auf diesen Trödel gelegt wird, lächerlich.

Auf fliegende Gewänder, die ganz aus der Idee gemacht werden müssen, richtete Carstens immer ein besonderes Augenmerk. Die Gelegenheit, sie zu studiren, fand er bei windigem Wetter; und wenn an solchen stürmischen Tagen irgend ein Kirchenfest gefeiert wurde, so versäumte er nicht leicht, dahin zu gehen, und an der ab- und zuströmenden Menge das Fliegen, Flattern und Bauschen der Gewänder zu beobachten. In seinem Musentanze sind die fliegenden Gewänder vorzüglich wohl gerathen; auch in einigen anderen Bildern z. B. in Raum und Zeit, in der Schöpfung, 289
im Lodageist, in der Hölle finden sich dergleichen mit guten Partien.

Beiwerk.

Mit dem Beiwerke aller Art, das in historischen Bildern vorkommt, wußte Carstens sich ziemlich zu behelfen, obgleich er nicht, wie manche Künstler zu thun pflegen, ein besonderes Studium auf Gefäße, Geräthschaften und Architektur gewandt hat, da ihm früher die Gelegenheit, späterhin aber die Zeit dazu mangelte. Er liebte in den Nebensachen die Sparsamkeit, und brachte nichts Ueberflüssiges aus bloßem Prunk an; aber was davon erforderlich war, wählte und bildete er dem Inhalte gemäß mit richtigem Urtheile; auch erforderten die Gegenstände, die er gewöhnlich bearbeitete, keinen großen Aufwand an dergleichen Dingen. Nie verfiel er in den bei neueren Künstlern, besonders der französischen Schule, die das Theatralische liebt, so gemeinen Fehler, aus unverständiger Prachtliebe Scenen aus den Zeiten des frühen, kunstarmen Alterthums mit einem Grunde von reicher und prächtiger Architektur, z. B. Scenen aus dem
290 Zeitalter des Romulus mit Tempeln und Säulenhallen korinthischer Ordnung aus dem Zeitalter August's oder Hadrian's zu verzieren. Seine Gebäude waren immer, wie das Zeitalter seines Gegenstandes sie forderte,[71]) und er brauchte dazu keiner fremden Beihülfe, wie viele Historienmaler, welche die Architektur in ihren Gemälden von einem Baukünstler aufzeichnen lassen, der dann gewöhnlich nur darauf denkt, seine Kunst geltend zu machen, ohne zu fragen, ob sie zu der Darstellung paßt; während der Maler sich freut, sein Gemälde mit einer so reichen Architektur geschmückt zu sehen, durch die er bei denen, die nicht wissen, daß er mit einem fremden Kalbe gepflügt hat, einen höheren Begriff von seiner Geschicklichkeit zu erregen hofft.

Nur einmal, so viel der Verfasser weiß, und zwar in dem Gastmahl des Plato, hat Carstens sich fremder Hülfe bedient. Sein Freund Genelli hatte ihm zu dieser Composition den festlich geschmückten architektonischen Hintergrund entworfen.[72]) In der Folge aber, wo er selbst die perspectivischen Gründe seiner Bilder zu zeichnen wußte, erfand er auch die Architek-
291 tur, die er dazu bedurfte, immer selbst, wie in der Helena auf dem Skäischen Thore, im Zelte Achill's, im Gastmahl der Philosophen, in der Hexenküche, im Trauerspiel in Yorkshire, im Homer, Jason, Eteokles und

verschiedenen Blättern der Argonautik, wo man überall sieht, daß er nach der kunstlosesten Einfachheit strebte, um dadurch in den Darstellungen aus der Argonautenfahrt, aus dem trojanischen und thebanischen Kriege den Charakter des hohen Alterthums noch deutlicher hervorzuheben. [73])

Geistesbildung.

Carstens war, wie so viele andere Künstler, ohne alle vorbereitende Geistesbildung zur Kunst gekommen. Der dürre Schulunterricht glitt fruchtlos an seinem nur für Bilder empfänglichen Sinne ab; und die Menschen, unter denen er seine Jugend verlebte, mochten biedere, redliche Leute sein; aber sein Aeußeres mußte unter ihnen ebenso ungebildet bleiben, wie sein Geist, und er trug die Spuren versäumter Jugendbildung zeitlebens an sich. So nachtheilig ihm dies fürs Leben war, wo äußere Bildung so viel entscheidet, so vortheilhaft war es ihm dagegen für seine Kunst. Die völlige Unbekanntschaft mit dem modernen Zeitgeiste machte 292
ihn nur desto fähiger, den Geist des Alterthums wahr und rein aufzufassen. Das Wenige, was er von der wirklichen Welt kennen gelernt hatte, die einfache Sitte und der gerade Sinn des Landmanns stand mit jenem in keinem Widerspruche. Er brachte also sein Talent rein und unbefangen zur Kunst, und empfing ihre ersten tiefen unauslöschlichen Eindrücke, welche die Richtung desselben für immer bestimmen, von den besten Werken des Alterthums. Daraus erklärt sich, wie Carstens, in der Unwissenheit seines Geistes, gleich anfangs so glücklich den geraden Weg zum Ziele einschlug, daß er auch in der Folge keinen Schritt wieder zurück thun durfte. Sich selbst überlassen, fühlte er mit jedem Schritte das Bedürfniß der Belehrung, und mußte sie, da er keinen Lehrer hatte, aus Kunstbüchern schöpfen. So fielen ihm zufällig Webb's Untersuchungen in die Hände. Diese warfen das erste Samenkorn höherer Bildung in seinen Geist, und schlossen ihm mit einer höheren Ansicht der Kunst zugleich die Geschichte derselben auf, wo er die größten Meister der alten und neuen Kunst kennen und bewundern lernte, und an ihnen seinen Kunstenthusias- 293
mus entzündete. Bald forderte auch der Trieb eigener Erfindung Nahrung und Stoff; durch ihn ward er zu den Dichtern des Alterthums geführt. Den Ovid lernte er zuerst kennen; diesem folgten bald Homer und

Sophokles. Sein Aufenthalt in Kopenhagen gab ihm Gelegenheit, die Mythologie des skandinavischen Alterthums kennen zu lernen; um dieselbe Zeit wurden auch Ossian und Shakespeare in deutschen Uebersetzungen bekannt. Klopstock's Namen ertönte von allen Zungen; sein Messias, seine Oden, seine Hermannsschlacht sprühten Funken der Begeisterung umher. Unter diesen Einflüssen bildete Carstens, während der früheren Periode seines Kunststrebens, Geist und Phantasie, und übte seine Darstellungskraft an den verschiedenen Charakteren des nördlichen und südlichen Alterthums. Späterhin, wo allmählig mehrere deutsche Uebersetzungen von Griechen und Römern erschienen, erweiterte und vertiefte sich seine Bekanntschaft mit ihnen immer mehr, und in Rom las er nichts anderes mehr, als seine Uebersetzungen alter Schriftsteller, so daß endlich seine Vorstellungsart sich dem Sinne der Alten immer treuer anschmiegte, und sein Geist in ihrer Welt völlig heimisch ward.

294 Bei dem Reichthume an malerischen Bildern, die Carstens durch vieles Lesen der alten Dichter und Geschichtschreiber in die Vorrathskammer seines Geistes gesammelt hatte, kam es ihm immer wunderlich vor, wenn er andere Künstler klagen hörte, daß es ihnen an Stoff zum Componiren gebreche, und wenn sie danach bei anderen herumfragten. Aber diese Künstler lasen nicht, oder wenn sie auch lasen, so kamen ihnen doch aus Mangel an Darstellungstalent keine Bilder. Sie componirten daher auch nicht aus Drang und Eingebung ihrer Phantasie, sondern nur mechanisch auf dem Papier; nicht aus Interesse an dem Gegenstande, sondern nur, um ein Bild zu malen, und daran ihre Malerkunst zu zeigen. Eine solche Unwissenheit und Geistesleerheit mancher Künstler, die auf den Namen Historienmaler Anspruch machen, könnte unglaublich scheinen; aber sie erklärt sich, wenn man sieht, mit wie vernachlässigter Erziehung und Geistesbildung, mit was für gemeinen, handwerksmäßigen Begriffen von ihrer Kunst eine Menge junger Künstler, wovon die wenigsten ein entschiedenes Talent besitzen, auf Akademien heranwächst, und
295 die Laufbahn ihrer Studien vollendet, ohne je den Trieb einer edlen Wißbegierde und das Bedürfniß der Geistesbildung zu fühlen. Carstens war zu seiner Zeit der einzige Künstler in Rom, der eine kleine, aber zweckmäßige Künstlerbibliothek besaß, welche die besten Uebersetzungen der

Alten enthielt.[74]) Er machte, durch eine liberale Mittheilung derselben, in vielen seiner Landsleute das Bedürfniß des Lesens alter Schriftsteller rege, und seine Compositionen so vieler neuer Gegenstände, besonders aus Lucian und den alten Tragikern, brachten dieselbe Wirkung bei mehreren jungen italienischen Künstlern hervor, die meistens eben so unwissend aufwachsen, und ihre Kenntniß malerischer Stoffe aus dem Kreise von Bildern schon lange gangbarer Gegenstände, oder höchstens aus der römischen Geschichte schöpfen. Doch hat sich auch in dieser Hinsicht, wie in der Richtung des Kunstgeschmacks überhaupt, in dem letzten Jahrzehend unter Deutschen sowohl als Italienern Manches vortheilhaft geändert. Kunst und Künstler sind in ihrer Ausbildung sichtbar fortgeschritten, und die wiedererwachte Theilnahme an Darstellungen aus dem klassischen Alterthume hat beide wieder auf ihr wahres Ziel hingewiesen.

Kunststreben. 296

Die eigenthümliche Natur dieses Kunstgeistes, den wir bisher durch die verschiedenen wissenschaftlichen und technischen Theile der Kunst begleitet haben, zeigt sich auch in dem eigenen, von den gewöhnlichen Lehrwegen ganz abweichenden Gange, den er zu seiner Ausbildung gleich anfänglich eingeschlagen, den er immer beharrlich fortgesetzt, und auf dem er endlich in mehreren wesentlichen Theilen der Kunst einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat. In dem Leben eines Künstlers von so entschiedenen Anlagen und so durchaus eigener, trotz den ungünstigsten Umständen glücklich durchgeführter Selbstbildung ist nichts merkwürdiger, als zu sehen, wie er ward, was er geworden; und deshalb ist auch in vorliegender Lebensbeschreibung dieser Punkt mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet und nichts übergangen worden, was auf des Künstlers Bildung Einfluß gehabt haben mag. So bliebe denn nun, um nichts unberührt zu lassen, was zur vollständigen Ausführung unseres Vorhabens dienen kann, nur noch übrig, den vom Künstler in seiner Ausbildung genommenen Weg selbst näher zu prüfen.

Das Eigene seines Kunststrebens bestand vornehmlich darin, daß er 279
nicht den gewöhnlichen Weg der zur eigenen Erfindung allmählig fortschreitenden Nachahmung ging, sondern sogleich mit dem Erfinden begann,

indem er die Kunstwerke, sowie die Gegenstände der Natur, die ihm zu Vorbildern dienten, nie nachbildete, sondern blos durch unabläſſiges aufmerksames Betrachten, Form und Charakter derselben mit der Einbildungskraft aufzufassen, und das so Gelernte dann in eigenen Erfindungen wieder anzuwenden strebte. Da er nun bei diesem Verfahren ein so vorzüglicher Künstler geworden, so dringen sich die Fragen auf: Ist der von Carstens eingeschlagene Weg künstlerischer Bildung zweckmäßig an sich, also auch anderen zur Nachfolge zu empfehlen? oder war er es blos für ihn? und würde er nicht auf dem gewöhnlichen Wege der Nachahmung eher und besser zum Ziele gelangt sein?

Viele haben erkannt, daß in der Kunst nur Ein Zweck, so wie Ein Styl der wahre sei, und daraus folgern wollen, daß auch nur Ein Weg zu demselben führe. Aber über den Inhalt des einen, wie über den
298 Gang des anderen sind wohl nur Wenige einverstanden gewesen; und wie mancherlei Wege und Lehrarten auch bereits Kunstschulen und Akademien eingeschlagen, oder einzelne Künstler durch Beispiel und Lehre zur Richtschnur aufgestellt haben, so scheint doch diese Aufgabe noch von Niemand so glücklich und überzeugend gelöst, daß eine zuverlässige Regel des Kunststrebens allgemein anerkannt und eingeführt wäre; denn noch bis jetzt folgt darin jede Akademie, jede Schule und jeder Künstler eigenen Vorschriften und Regeln.

Es ist zu glauben, daß die alten Künstler auch hierin gründlicher, übereinstimmiger und mit glücklicherem Erfolge verfahren sind; wenigstens läßt die in ihren Werken durchgängig herrschende Uebereinstimmung des Styls und Geistes, die auch auf den verschiedenen Bildungsstufen der Kunst, aller Mannigfaltigkeit ungeachtet, im Wesentlichen immer dieselben sind, auf ein durchgängig übereinstimmendes Verfahren schließen, das ein zusammenhängendes Lehrgebäude von Grundsätzen und Regeln voraussetzt; statt daß in der neueren Kunst jede Schule ihre eigenen Zwecke, ihre
299 eigenen Regeln und ihre eigene Lehrart befolgte und noch befolgt. Es bedarf wohl keines Erweises, welchen nachtheiligen Einfluß dieses unbestimmte Schwanken der Kunst zwischen so verschiedenen Zwecken, Regeln und Lehrarten auf die Bildung des jungen Künstlers haben, wie sehr es ihm den geraden und sicheren Fortgang zum Ziele erschweren müsse. Aus ihm

sind alle Manieren und Ausschweifungen der neueren Kunst entstanden; und so ist der vielleicht am glücklichsten, der sich von allen Einseitigkeiten und Irrthümern der herkömmlichen Verfahrungsarten frei erhält, und unter der Leitung seines eigenen Genius einen Weg findet, der seine Eigenthümlichkeit rettet, und ihn endlich, wenn auch langsam und mühevoll, doch sicher ans Ziel führt.

Im Kunststreben überhaupt ist die Verfahrungsart für die zweckmäßigste zu achten, durch welche der Künstler auf dem geradesten Wege sich dem Ideale seiner Kunst in allen Theilen am meisten nähern kann. Das Ideal ist in beiden bildenden Künsten wesentlich dasselbe; aber in jeder hat es seinen eigenen Charakter. (Der Bildner findet das seine in der Antike; den Maler weiset Rafael darauf hin.) In jeder Kunst muß also das Verfahren durch den eigenthümlichen Zweck derselben be- 300
stimmt werden. Denn da, bei dem gemeinschaftlichen höheren Zweck aller (nur durch diesen Zweck verwandten) schönen Künste, jede derselben noch ihren besonderen Zweck hat, der durch das Material der Kunst bedingt ist, so müssen auch zu seiner Erreichung die Mittel verschiedener Art sein; daher ist es auch eben so nothwendig, daß der Künstler die Schranken seiner Kunst, über die hinaus er sich in das Gebiet einer andern verwandten Kunst verirren würde, als daß er innerhalb derselben ihr ganzes Vermögen genau kenne.

Diese, durch den Zweck der Kunst selbst bestimmte und wie er unwandelbare, Verfahrungsart muß dem besonderen Verfahren der Künstler in ihrem Streben zum Grunde liegen. Das besondere Verfahren jedes Künstlers aber wird durch die eigenthümliche Natur und Beschaffenheit seiner Anlage, durch das größere oder geringere Maß nachahmender oder schöpferischer Bildkraft bestimmt.

So ergiebt sich denn, daß es für jede Kunst zwar nur eine Richtschnur des Verfahrens gebe, daß aber mehrere Künstler sehr wohl verschiedene Wege nach dem gemeinsamen Ziele einschlagen können, ja, bei der 301
Verschiedenheit ihrer Anlagen und Fähigkeiten, sogar müssen, wenn sie zweckmäßig verfahren wollen.

Das Talent zu einer und derselben Kunst kann auf mannigfache Weise verschieden sein, sowohl in Hinsicht der herrschenden Empfindungsart

als des Grades seiner Kraft. Das nachahmende Talent, dessen untere Grade sich in bloßes Handwerk verlieren, und das schöpferische Talent, dessen höhere Grade man vorzugsweise durch das Wort Genie bezeichnet, beschränken einander wechselseitig in der Kunstanlage auf die mannigfaltigste Art, und bringen jene zahllosen Abstufungen hervor, welche zwischen dem Höchsten und Niedrigsten, zwischen dem Genie eines Michelangelo und Rafael und dem armseligen Talent eines römischen Wappen- und Gurkenmalers liegen.

Da nun alle übrigen Verschiedenheiten des Talents vornehmlich in der Empfindungsart des Künstlers und der davon abhängigen Richtung auf diese oder jene Art von Gegenständen gegründet scheinen: so würde
302 die für jeden Künstler zweckmäßigste Verfahrungsart in seiner Ausbildung hauptsächlich nach dem ihm eigenthümlichen Verhältnisse des schöpferischen Talents zu dem nachahmenden, und der daraus entspringenden relativen Größe seiner Kunstanlage zu bestimmen sein. Denn wie es ungereimt wäre, mit einem blos nachahmenden Talente den Weg der Erfindung einzuschlagen, so würde es auch zweckwidrig sein, ein schöpferisches Talent wie ein nachahmendes zu behandeln, und es nicht so frühe als möglich seiner angeborenen höheren Bestimmung entgegen zu führen.

Ein nachahmendes Talent kann nur durch fleißiges Nachahmen, ein erfindendes nur durch frühe, fleißige Uebung in eigenen Erfindungen zweckmäßig gebildet werden. Und wie jenes sich durch mühsamen Fleiß und durch die Begierde, alles was ihm gefällt, nachzubilden, zu erkennen giebt, so wird im Gegentheil jenes sich bald durch den Widerwillen gegen alles bloße Nachahmen und durch den Trieb verrathen, etwas Eigenes hervorzubringen, welcher in schöpferischen Geistern immer durch den Anblick eines vortrefflichen Werkes auf das Lebhafteste erregt wird.

303 Ein Kunsttalent ohne Eigenthümlichkeit, wenn es auch ein erfindendes wäre, ist unselbständig, also von der Natur selbst auf die Nachahmung anderer angewiesen; darum lassen sich auch mehrere der Art nach einer gleichförmigen Verfahrungsweise behandeln. Für sie giebt es nur Einen Weg, auf dem jedes nach dem Maße seiner Kraft fortschreitet: der Weg der Nachahmung. Wer dann mehr Kopf besitzt, erhebt sich über dieselbe, und — wie sonderbar es auch klinge! — lernt erfinden, d. h. nach Schul-

regeln und mit wissenschaftlicher Technik wohl ausgerüstet und geübt,
eine Composition kunstmäßig zusammenstellen; also eigentlich nur com-
poniren, nicht erfinden. Solche Arbeiten können künstlich gruppirt, correkt
gezeichnet, tüchtig gemalt und gefällig kolorirt sein; aber der lebendige
Geist, der charakteristische Ausdruck schöner und bedeutender Individualität,
die Einheit im Einzelnen und Ganzen mangeln; es sind Werke des Fleißes,
nicht des Genies. Auch dieser Weg hat einen Rafael aufzuweisen, der als
Beispiel gezeigt hat, was genieloser Fleiß, von einem denkenden Verstande
geleitet, von einer gründlichen Technik unterstützt, und von den Um-
ständen begünstigt, durch eifriges Streben nach Vollkommenheit zu er- 304
reichen vermag: — Rafael Mengs, den Repräsentanten aller geschickten
Künstler.

Carstens hatte bereits frühe, als Knabe und Jüngling, Auge und
Hand im Technischen der Zeichnung, wenn auch nicht auf kunstmäßige,
schulgerechte Weise, doch nothdürftig geübt, und war inzwischen, bis er sich
ganz der Kunst widmen konnte, zu dem Alter gelangt, wo jede Seelenkraft
sich völlig entwickelt hat, wo also auch das Talent der Erfindung, das in
ihm noch schlummerte, nur der ersten Anreizung bedurfte, um in seiner
ganzen Stärke zu erwachen. Dies geschah, sobald er nach Kopenhagen
kam, beim Anblick so vieler trefflicher Kunstwerke; und von der Zeit an
empfand er auch, bei immer wachsender Leidenschaft für die Kunst, einen
entschiedenen Widerwillen gegen alles Nachzeichnen, das ihm eine unwür-
dige, den Geist tödtende Beschäftigung schien. Nur im steten aufmerksamen
Betrachten derselben fand er Nahrung und Befriedigung für seinen Kunst-
trieb, womit er dann, sobald seine dürftigen Kenntnisse der menschlichen
Gestalt es ihm gestatteten, auch die Uebung des Erfindens verband. So
ließ sein Trieb ihn selbst den Weg finden, der seiner Anlage am zuträg- 305
lichsten war; auf dem er die ersten Schritte zwar langsam und mühevoll,
und kaum merklich in den ersten Jahren, zurücklegte; dann aber, als er
es endlich dahin gebracht hatte, ein Bild seiner Erfindung ausdrücken zu
können, auch um so schneller und sicherer vorwärts ging, und im leichteren
Gelingen sein ausdauerndes Streben belohnt sah.

Wäre Carstens früher, ehe er sich seiner Selbständigkeit bewußt ward,
unter der Anleitung eines Meisters zur Kunst gekommen, so würde dieser

ihn auf den gewöhnlichen Weg der Nachahmung geführt, und er würde auf demselben den technischen Theil in kürzerer Zeit schulmäßig gelernt haben; ob er aber auch aus dieser Schule so rein und unbefangen, so eigenthümlich und selbständig wieder hervorgegangen wäre, als er sich auf seinem eigenen Wege erhielt?

Bei seinem Verfahren, nichts nachzuzeichnen, sondern alles durch Betrachtung aufzufassen, und die so erworbenen Kenntnisse in eigenen Arbeiten anzuwenden, hatte Carstens den Vortheil, daß er sein Darstellungsver-
306 mögen unaufhörlich an neuen Gegenständen übte, und dadurch zu einem Grade von Fertigkeit, Gewandtheit und Klarheit ausbildete, den ein Künstler auf dem gewöhnlichen Bildungswege nicht leicht erlangen wird. Indem er den Geist und Styl seiner Vorbilder auffaßte, konnte er leichter die tadelhafte Manier derselben vermeiden. Geübt, die Bilder seiner Phantasie vor der inneren Anschauung festzuhalten, und seine Compositionen im Kopfe anzuordnen, konnte er ihnen leichter die schöne Einheit geben, die blos auf dem Papier erfundene und geordnete Compositionen selten erhalten; und da er auf diese Weise auch in der Ausführung fast gar keiner mechanischen Hülfsmittel bedurfte, so ging auch von dem Geist und Feuer seiner Erfindungen um so weniger verloren. Daher auch Carstens, durch eigene Erfahrung von der Vorzüglichkeit seines Verfahrens überzeugt, behauptete: der Künstler müsse dahin streben, in seinen Werken alles, das Gewand ausgenommen, aus der Idee und nichts nach Modellen zu bilden; je mehr der Künstler im Stande sei, das Modell zu entbehren, desto vorzüglicher würden seine Bilder gerathen. Wenn nun auch diese Behauptung, in dem Sinne des Künstlers verstanden, und bei der Voraussetzung
307 des erforderlichen Talents, an sich richtig ist, so fand sie doch bei fast allen Künstlern den stärksten Widerspruch; ja manche glaubten, sie sei eine bloße Prahlerei, und Carstens selbst bediene sich heimlich eines Modells; obgleich er die Richtigkeit seiner Behauptung dadurch zu beweisen suchte, daß er zeigte, es könne für Figuren im Idealstyle kein Modell brauchbar sein, weil in jenen die Natur eine ganz andere sei, als in der Wirklichkeit; und daß gerade in die schwierigsten Stellungen, die fliegenden und schwebenden, kein Modell zu setzen sei, daher man diese, ebenso wie die fliegenden Gewänder, aus der Idee bilden müsse. Wenn es also möglich sei, das

Schwerere, das wir nie sehen, sondern uns blos einbilden können, aus der Idee zu bilden, so müsse es mit dem Leichteren, das wir täglich zu sehen und zu beobachten Gelegenheit haben, um so eher möglich sein.

Die Ursache, warum Carstens dem Gebrauch des Modells bei der Ausführung so abhold war, und so sehr auf das Bilden aus der Idee drang, lag in seiner Ueberzeugung, daß auf diese Weise allein die Darstellung ein durchaus organisch gebildetes Ganzes werden könne; darauf zweckte auch von jeher, vielleicht ohne es selbst zu wissen, seine eigene Aus- 308
bildung ab. Er fühlte, daß seine Einbildungskraft das, was sie nicht anschaulich begriffen und zu ihrem Eigenthum verarbeitet hatte, auch in der Vorstellung nicht zur gehörigen Klarheit zu bringen, und was sie nicht zur Klarheit brachte, auch nicht außer sich darzustellen vermochte. Da er nun in der Natur und in anderen Kunstwerken nie etwas finden konnte, was seiner Idee und dem gegenwärtigen Falle der Anwendung völlig entsprach; und da er zugleich bemerkte, das Modelle, statt das Bild seiner Vorstellung zu berichtigen, es vielmehr durch ihr wirkliches Dazwischentreten nur verdunkelten und verwirrten, so sah er, um die Integrität seiner Darstellungen zu retten, kein anderes Mittel, als dahin zu strèben, daß seine Einbildungskraft so viel als möglich zum eigenen Besitz aller der Theilanschauungen gelange, welche das Ganze ausmachen; und er wollte lieber Gefahr laufen, in der Richtigkeit einzelner Theile zu fehlen, als die lebendige Einheit des Ganzen, die ihm das Wesentliche eines Kunstwerks war, durch Einflickung fremdartiger Theile zu zerstören. Und so führte Carstens auch wirklich immer seine Erfindungen blos nach der Idee aus, ohne ein Modell zu Rathe zu ziehen. Alles, was er sich bei der Ausführung im 309
Nothfalle erlaubte, war, daß er einen Blick auf die lebendige Natur oder auf ein Kunstwerk that, um die Form oder Bewegung eines Theiles in seiner Vorstellung zu berichtigen. Statt eines Modelles trat er dann lieber selbst einen Augenblick vor den Spiegel, weil eine Stellung oder Bewegung, damit sie wahr sei, von dem, der sie machen soll, motivirt und empfunden werden muß. Dafür aber war er bei jeder Gelegenheit, wo er Menschen thätig und handelnd sah, desto aufmerksamer auf Bewegung und Ausdruck; und auch in dieser Hinsicht war Rom, wo ein kunstsinniger Beobachter keinen Gang durch die Straßen machen kann, ohne

auf eine Menge malerischer Bilder aller Art zu stoßen, für ihn die vortrefflichste Schule der Kunst.[75])

Schon vorhin haben wir der Hindernisse erwähnt, welche machten, daß Carstens in der Zeichnung nicht zu durchgängiger Richtigkeit gelangte, und gezeigt, daß sie nicht in der Art seines Studirens, sondern in der Unzulänglichkeit seiner anatomischen und perspektivischen Hülfskenntnisse gegründet waren. Eben so wenig ist es jener beizumessen, daß er kein
310 vorzüglicher Maler und Kolorist geworden ist. Hätten ihn die Umstände nicht immer gehindert, auf diesen Theil der Kunst sein Streben zu richten und die dazu erforderlichen Handgriffe kennen zu lernen, so würde er auch darin seiner Verfahrungsart treu geblieben sein. Er würde nie ein Gemälde copirt, aber die vorzüglichsten fleißig betrachtet, die dadurch erworbenen Einsichten in eigenen Arbeiten zur Ausübung gebracht, und auch so sein Kolorit mit den übrigen Theilen seiner Kunst in die gehörige Uebereinstimmung gesetzt haben.

Erwägt man nun noch, daß Carstens gerade die fünf besten Jahre seiner Jugend, wo er eigentlich die wissenschaftlichen und technischen Theile der Kunst hätte in seine Gewalt bringen sollen, beim Weinhandel verloren; daß er erst im drei und zwanzigsten Jahre zur Kunst gekommen; daß er darin von Anfang an sein eigener Lehrer und Leiter gewesen; daß er nachher wieder in Lübeck fünf Jahre, und dann in Berlin noch vier Jahre fast ganz unnütz versäumt hat, so daß er eigentlich nur die sieben Jahre seines Aufenthalts in Kopenhagen, und die letzten sechs Jahre
311 seines Lebens in Rom mit Nutzen für seinen Zweck hat verwenden können; daß er dabei sein ganzes Leben hindurch mit Armuth und Krankheit gekämpft; daß es ihm fast immer an den nothwendigsten Mitteln zu seiner Ausbildung gemangelt; und daß er die so spät betretene Laufbahn schon in der Mitte des Lebens hat verlassen müssen: so findet man in dem Zusammenflusse so vieler widerwärtiger Umstände der Ursachen genug, warum Carstens nicht ganz der große Künstler werden können, zu dem die Natur ihm alle Anlagen verliehen hatte, und der auch aus dem, was er trotz allen diesen Hinderuissen durch unermüdetes Streben dennoch wirklich geleistet hat, so rühmlich hervorleuchtet.

So würde sich denn aus dem bisher Gesagten ergeben, daß der von

unserm Künstler zu seiner Selbstbildung genommene Weg für ihn der rechte und angemessenste war, und daß derselbe auch anderen Künstlern von so entschiedenen Anlagen, die eigenthümliche Erfindungsgabe mit einer gleich energischen Einbildungskraft verbinden, als zweckmäßig zu empfehlen sein dürfte, da auf ihm das Talent der Erfindung frühe und unablässig geübt, und die Eigenthümlichkeit von allen schädlichen Einflüssen herrschender 312
Manieren rein erhalten wird; nur müßte die Gelegenheit, frühe die Handgriffe des Technischen und die Kenntniß der Hülfswissenschaften zu erwerben, die unserm Künstler unglücklicher Weise gemangelt hat, damit verbunden sein. Als allgemein gangbar würde jedoch dieser Weg nie zu empfehlen, noch weniger zu einer breiten Heerstraße für die Zöglinge der Kunstschulen und Akademien auszuweiten sein, weil in solchen Anstalten, der Regel nach, nur nachahmende, nicht schöpferische Talente gebildet werden, daher auch vornehmlich auf das Vermögen jener, nicht dieser, der Bildungsplan derselben berechnet werden muß [76]).

313 Wenige Tage vor seinem Tode setzte Carstens in seinem letzten Willen den Verfasser zum Erben seines sämmtlichen Kunstnachlasses ein, und gab ihm sowohl dadurch, als durch den mündlich geäußerten Wunsch, daß dieser Nachlaß nicht zerstreut, sondern beisammen erhalten und dereinst in irgend einer Kunstsammlung aufbewahrt werden möchte, damit doch Etwas von dem Wenigen, was sein Schicksal ihm zu leisten vergönnt habe, die Spur seines Daseins erhalte, wann er selbst nicht mehr sein würde, — den letzten Beweis seines durch eine vieljährige Freundschaft begründeten, nie durch Mißverständnisse getrübten Vertrauens. Und der Verfasser hatte auch, bald nach seiner Rückkehr aus Italien, Gelegenheit, diesen Wunsch seines verstorbenen Freundes, glücklicher als er gehofft, in Weimar zu erfüllen. Der Herr Geheimerath von Göthe nahm die Carstens'schen Zeichnungen in seine Kunstausstellung des Jahres 1804
314 auf, wo sie den Beifall des regierenden Herzogs erhielten und denselben bewogen, die Sammlung für die öffentliche Bibliothek seiner Residenz anzukaufen, wo sie gegenwärtig aufbewahrt wird [77]). Wir theilen hier das Verzeichniß derselben mit:

Sokrates, der dem Alcibiades in der Schlacht bei Potidäa das Leben rettet; 1788. (S. 66.)

Kassandra, vor dem Palast des Pelops in Argos weissagend; 1788. (S. 67.)

Ossian und Alpin zur Harfe singend; 1788. (S. 67.)

Ajax, Tekmessa und Eurysakes; 1789. (S. 107.)

Der Kampf des Achilles mit den Flüssen, und oben über der Scene die versammelten Götter, (ist oben S. 107 anzuführen vergessen worden).

Bakchus, der dem Amor aus seiner Schale zu trinken giebt, erster Entwurf; 1790. (S. 107.)

Die drei Parzen, erster Entwurf; 1792. (S. 107.)
Dieselben, verändert; 1797. (S. 217.) 315
Sokrates im Korbe; 1791. (S. 107.)
Umrisse zu dem Gastmahle des Plato, von dem ausgeführten Gemälde abkalkirt; 1793. (S. 107.)
Oedipus von den Furien gequält, erster Entwurf; 1790. (S. 107.)
Besuch der Argonauten bei dem Kentauren Chiron; 1791. (S. 108.)
Schlacht der Kentauren und Lapithen; 1792. (S. 117.)
Besuch der Argonauten bei dem Kentauren Chiron, veränderte Composition; 1792. (S. 136.)
Ganymed vom Adler Jupiter's emporgetragen; 1793. (S. 175.)
Die Geburt des Lichtes; 1794. (S. 174.)
Die Helden im Zelt des Achill; 1794. (S. 172.)
Die Ueberfahrt oder der Tyrann, nach dem Lucian; 1794. (S. 169.)
Die Nacht mit ihren Kindern; 1795. (S. 175.)
Die Zurückbringung des entflohenen Megapenthes, Gegenstück zur Ueberfahrt; 1795. (S. 210.) 316
Das Orakel des Amphiaraos; 1795. (S. 211.)
Die Lapithen, oder das Gastmahl; 1795. (S. 211.)
Helena, Priamus und die Aeltesten auf dem Skäischen Thore; 1795. (S. 211.)
Fingal's Kampf mit dem Geiste von Loda; 1796. (S. 211.)
Perseus und Andromeda unter den Aethiopen; 1796. (S. 211.)
Dante's Hölle; 1796. (S. 211.)
Homer, der seine Lieder in einer Volksversammlung singt; 1796. (S. 212.)
Oedipus in Kolonos; 1796. (S. 212.)
Die Hexenküche; 1796. (S. 212.)
Jason's Ankunft in Jolkos; 1796. (S. 212.)

Eteokles, der in den Kampf eilt; 1797. (S. 217.)

Scene aus dem Trauerspiel in Yorkshire nach Shakespeare; 1797. (S. 217.)

317 Scene aus dem Oedipus Tyrannos des Sophokles; 1797. (S. 218.)

Nebst mehreren unvollendeten Entwürfen und Studien von Gewändern, aus seiner früheren und späteren Zeit, unter denen sich vornehmlich die Studien zum Homer und zu Dante's Hölle durch den reinen Styl und durch die sorgfältige Ausführung, womit sie verfertigt sind, auszeichnen.

Nachschriften

des Herausgebers.

I.

Anmerkungen zum Fernow'schen Texte.

[1]) S. 41. Fernow hat gewiß in Bezug auf das Schädliche der äußerlichen Nachahmung, wie für seine Zeit, so überhaupt vollkommen Recht, allein er macht irrthümlich die Sammlungen für diese übeln Folgen verantwortlich. Besser wäre es doch gewiß noch, der junge Künstler fände nicht nur in den Sammlungen, sondern überall und zu jeder Zeit Kunstwerke edler Art, damit in ihm das Bewußtsein vom engsten Zusammenhange zwischen Kunst und Leben recht erstarke. Vor dem Mißbrauch ist aber Nichts, auch nicht die Kunstsammlungen geschützt!

[2]) S. 42. Kenner! Man mag dem unglücklichen Worte, das zu Fernow's Zeit besonders gebräuchlich war und das auch von Göthe, Schiller u. a. mehrfach verspottet wurde, etwas zu Gute halten. Wissen wir doch, daß man nicht mit sogenannter Kennerschaft, sondern nur mit der Begeisterung eines sich hingebenden Gemüthes den hohen Werken der Kunst wahrhaft nahe kommt.

[3]) S. 43. K. W. Nitzsch theilte in den „Neuen Kieler Blättern" 1844 S. 222 mit, daß man dem Pastor Petersen in Schleswig die Nachricht verdanke, wonach die jetzige Gallberger Mühle früher die St. Jürgener Mühle, wo Carstens geboren, hieß. Die Mutter war eine geborne Paap. Der zweite Sohn, welcher die Mühle übernahm, hinterließ mehrere Söhne, von denen 1844 drei noch am Leben waren, zwei im Schleswigschen, einer in Amerika. Friederike Brun (s. Anmerk. 76.) spricht auch von einer Verwandtschaft mit einem geheimen Rath und Kammerpräsidenten Carstens. Uebrigens ist der Name Carstens, Karstens oder Carsten als Geschlechts- und als Vorname in Schleswig-Holstein ziemlich verbreitet.

[1]) S. 44. Jürgen Ovens, zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Amsterdam oder in Tönningen geboren, lebte lange Zeit im Schleswigschen und starb auch 1678 dort zu Friedrichsstadt. Es ist interessant, daß Carstens die ersten entscheidenden Kunsteindrücke von diesem holländischen Maler empfing, während ihn, wie es scheint, der ebenfalls im Dom zu Schleswig befindliche berühmte Altar des Hans Brüggemann ganz kalt ließ.

[5]) S. 47. Dieser Tischbein ist Johann Heinrich der ältere, geboren 1722 zu Hayna in Hessen, gestorben 1789 zu Kassel. Sein Vater, der Hospitalbäcker Johann Heinrich Tischbein zu Hayna, ist der Stammvater dieses zahlreichen Künstlergeschlechtes, von dem Nagler 24 verschiedene Glieder anführt. Von diesem Professor und Hofrathe zu Kassel befinden sich noch in der Gallerie letzterer Stadt nicht weniger als 130 Bilder. — Um die Tischbein'schen Forderungen nicht über die Maßen hart zu beurtheilen, muß man sich erinnern, daß damals die Schwächlichen, die Krüppel und was sonst nichts taugte, zum Maler gemacht wurden. Die Kunst galt für „unnütz und brodlos", und deshalb wurde nur selten kräftigen Jünglingen aus guter Familie das Erlernen der Kunst gestattet. So waren z. B. noch im Anfang dieses Jahrhunderts die meisten Zöglinge der Düsseldorfer Akademie so traurige Geschöpfe, daß, wenn sie sich zusammen auf der Straße sehen ließen, die Leute spotteten: das Hospital sei ausgerückt. Uebrigens war es ein Glück für Carstens, daß er nicht zu Tischbein kam, da sein eigenthümlicher Geist sich mit diesem würdigen Vertreter des Zopfthums nicht lange vertragen oder den Untergang gefunden hätte.

[6]) S. 47. Hierbei rollte ihm einstmals ein schweres Faß auf die Brust, wodurch die Anlage zu seinem langen Leiden sehr erheblich gefördert sein soll. (Mittheilung B. Genelli's an den Herausgeber s. Anmkg. 26.)

[7]) S. 49. Es ist beachtenswerth, daß Carstens einen so entschiedenen Anstoß durch ein Buch empfing (vergl. S. 183). Gewiß liegt hierin ein Fingerzeig für unsre ganze moderne Bildung und für die Bildung der Künstler insbesondere.

[8]) S. 51. Es ist schwer, die Nützlichkeit oder auch nur die Folgen dieser Verspätung für die künstlerische Entwickelung von Carstens

erschöpfend zu erkennen. Doch scheint sich zu ergeben, daß er durch das natürliche, mit den Jahren fortschreitende Reiferwerden und besonders durch den letzten folgereichen Entschluß zu sicherem Selbstbewußtsein geführt wurde, und daß er nun so in fester Männlichkeit seinen neuen schweren Weg antreten konnte, ohne Gefahr zu laufen, er könne in dem Schlendrian des damaligen Akademienthums versumpfen. Jene fünf Jahre bewirkten unzweifelhaft, daß Charakter und Lebensziel sich bei Carstens früher und voller ausbildeten als das Talent. Dies aber scheint doch nicht ganz zufällig gewesen zu sein im Hinblick auf die endlose Reihe von Hindernissen, die er zu bekämpfen hatte, und die zu besiegen er in erster Reihe nicht das aufs feinste geschulte Talent, sondern den, auf der Sicherheit des Genius beruhenden, männlichen Willen und das gänzlich unbeirrte Streben bedurfte. Auch ward er so fast mit Gewalt zu seiner Lernmethode gewiesen, wie dies aus dem Folgenden deutlich hervorgeht. Carstens selbst fühlte, als ein so alter Kunstjünger, „eine gewisse Scham" (S. 54), und er „war deshalb auch zu scheu, die Bekanntschaft alter Künstler und Professoren" zu suchen (S. 56); aber er erkannte auch sehr klar, daß er deshalb auf seine „einsame und mühselige Art zu studiren" mit Nothwendigkeit gewiesen sei, und daß diese ihn „von allem Schlendrian der akademischen Componirkunst frei erhielt und ihn durch keine Manier auf Irrwege leitete" (S. 56). Auch Fernow giebt diesen Vortheil bewußter Selbständigkeit zu, welchen Carstens durch den verspäteten Eintritt in seinen Künstlerberuf gewann (S. 189 unten).

[9]) S. 51. Paul Ipsen, aus Angeln gebürtig, starb gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu Kopenhagen.

[10]) S. 54. Michael Christoph Wohler, geboren 1754 zu Magdeburg, starb als Hofbildhauer im Anfang dieses Jahrhunderts zu Potsdam, wo er in Gemeinschaft mit seinem Bruder nach Gottfried Schadow's Modell die Victoria des Brandenburger Thores zu Berlin in Eichenholz ausgeführt, und unter seiner Leitung durch Jury und Gerike in Kupfer hatte treiben lassen. (Vergl. G. Schadow, Kunstwerke u. s. w. Berlin 1851. S. 11.)

[11]) S. 55. Carstens lernte auf diese Weise die Form buchstäblich auswendig, und setzte sich damit in den allerschroffsten Gegensatz zu dem damaligen Lehrverfahren der Akademien. Ueber die Berechtigung und die

Einseitigkeit, die Vorzüge und die Mängel seiner Methode folgen später noch weitere Erörterungen Fernow's, sowie auch Nachträge des Herausgebers.

12) S. 58. Karl Friedrich Stanley, seit 1778 Hofbildhauer und Professor in seiner Vaterstadt Kopenhagen, starb 1804 oder 1805. Daß er ein Mann von weiter blickendem Geiste war, bezeugt seine Theilnahme für Carstens und seine Freundschaft mit Thorwaldsen. Im Thorwaldsen-Museum werden 36 Aquarellen und Tuschzeichnungen von seiner Hand aufbewahrt.

13) S. 60. Nikolaus Abilgaard, geb. zu Kopenhagen 1744, gest. 1809, seiner Zeit berühmt und gefeiert durch zahlreiche Malereien, und auch durch einige Schriften über Kunst. Abilgaard, nur 10 Jahre älter als Carstens, war Professor und eine Zeitlang sogar Director der Akademie. Auch durch seine Beziehungen zu Thorwaldsen ist er bekannt.

14) S. 61. An dieser veränderten Stimmung bei Abilgaard trägt doch wohl Carstens selbst durch „seine verstohlene Art" die Hauptschuld, und es würde auch jetzt schwerlich Jemandem ein so unerwarteter Ueberfall behagen. Einem Knaben, aber nicht einem Manne von 27 oder 28 Jahren wird im gewöhnlichen Leben so etwas verziehen. Für uns erklärt es sich freilich aus Carstens glühendem Streben, der Kunst Alles und auch sich selbst zu opfern.

15) S. 64. Auch dies vom Standpunkte einfachster Lebensklugheit unpraktische Verfahren findet seine höhere Begründung in den edlen Zielen, die Carstens sich gesteckt, und in dem Ehrgeize, wo möglich auf eigenen Wegen dahin zu gelangen, am wenigsten aber mit Hülfe einer Akademie, deren Gesinnung ihm verächtlich war.

16) S. 65. Busch, dem Fernow die Carstens'sche Lebensbeschreibung zugeeignet und dessen er weiterhin (S. 100, 116) wieder gedenkt, starb 1821 zu Rom als mecklenburgischer Hofbildhauer in großer Dürftigkeit.

17) S. 66. Es sei erlaubt, hier auch an den Einfluß zu erinnern, den Giulio Romano später auf Cornelius ausübte. S. des Herausgebers Schrift „Cornelius ꝛc." S. 86.

18) S. 71. Allerdings, wenn man die Dinge äußerlich betrachtet, muß man nothwendig diese Meinung Fernow's theilen, allein man darf

doch auch hier nicht vergessen, daß jene Lübecker Zeit Carstens ganz vorwiegend innerlich gefördert, seine sehr mangelhafte Bildung ergänzt, ihn aufgeklärt, geläutert und mit unzähligen Ideen erfüllt hat. Ob Carstens, falls er damals von Mantua aus nach Rom gezogen und dort geblieben, auch Der geworden, als den wir ihn verehren, ist eine Frage, die wir schwerlich bejahen können. (Vergl. Anmerk. 8.)

19) S. 77. Die hier Platz greifende Bedeutung des Wortes Allegorie ist die im vorigen Jahrhunderte übliche, jetzt veraltete. Die neuere Wissenschaft hat den Begriff schärfer und enger bestimmt (vergl. darüber u. a. des Herausgebers Grundr. d. bild. Künste, S. 175). In diesem eigentlichen Sinne hat Carstens nur in früherer Zeit vereinzelte allegorische Stücke gemacht.

20) S. 77. Fernow befindet sich hier im Irrthum. Die antike Kunst sowohl als die mittelalterliche sind keineswegs von „der treuen Nachahmung der individuellen Natur" ausgegangen, vielmehr wie alle ursprüngliche Kunst von der Darstellung übersinnlicher und göttlicher Gegenstände. Erst allmählich läutert sie sich durch Beachtung und Nachahmung der Natur, und gelangt endlich so zum Ideale. (Vergl. Anmerk. 59.)

21) S. 78. Dies ist thatsächlich unrichtig, weil die mittelalterlich-christliche Kunst ebensowohl ihre Ideale erreicht hat, wie die antike die ihrigen. Man darf nur an Michelangelo's Gott-Vater, Leonardo's Christus, Rafael's Sixtinische Madonna, Dürer's Apostel und ähnliche vollendete Werke erinnern, um eines weiteren Beweises überhoben zu sein. Fernow ist übrigens persönlich genügend entschuldigt durch das allgemeine Vorurtheil seiner Zeit gegen die mittelalterliche und christliche Kunst.

22) S. 78. Man kann unmöglich der Antike gegenüber Rafael als Repräsentanten der Natur aufstellen wollen! Beide sind gleich ideal und gleich naturwahr, doch durch das eigenthümliche Wesen der Bildnerei und Malerei, sowie durch den Gegensatz von Hellas und Italien besonders bedingt. Freilich hatte Fernow ebensowenig wie Carstens den Phidias gekannt. — Aber es war volle und unumstößliche Ueberzeugung bei ihm, daß ein „eigenthümlicher, unserer Kulturstufe entsprechender Styl in der Malerei ungefähr zwischen dem Style Rafael's und dem der Antike in der Mitte liegen, von jenem den individuellen dramatischen Ausdruck des be-

stimmten Moments einer malerischen Darstellung, von diesem die höhere Idealität und charakteristische Formenschönheit der Gestalt in sich aufnehmen müsse." Er meint weiter, daß wenn es der Dichtkunst möglich war, Werke wie Göthe's Iphigenia ꝛc. hervorzubringen: „so muß ein Gleiches auch der bildenden Kunst möglich sein, sobald ein Künstler sich findet, der mit origineller Kraft jenen Geist genialisch zu fassen und sich anzueignen vermag. Daß es der Natur auch in unsern Tagen nicht unmöglich ist, solche Künstler hervorzubringen, hat sie, wenn es anders eines Beweises bedürfte, durch unsern zu früh verstorbenen Carstens bewiesen." (Studien III. S. 110, 113.) — Aus wie richtigen Voraussetzungen und Kenntnissen diese Ansichten bei Fernow sich ergeben haben, sehen wir daran, daß in der Folge die klassische deutsche Kunst diesen Weg wirklich einschlug, und daß sie auf demselben durch die Berliner Werke des Cornelius eine glänzende Höhe erreichte. Vergleiche: Riegel, Cornelius ꝛc. S. 165. 178.

23) S. 81. Von dem Herrn Freiherrn von Alten in Oldenburg erhielt der Herausgeber die briefliche Mittheilung, daß bei Baerensprung in Schwerin „Idyllen von Jakob" erschienen seien, deren Dichter eben unser Carstens wäre. Der Herr Geheimerath Dr. G. Prosch in Schwerin hatte nun die Güte, sich in den Bibliotheken dieser Stadt nach jenem Schriftchen umzuthun, und sich auch in der noch bestehenden Baerensprung'schen Druckerei zu erkundigen; allein ganz vergeblich: dort war nichts zu finden, hier wußte man auch nicht das Geringste. Herr Dr. Prosch verwies den Herausgeber an die Bibliotheken zu Rostock, wo das Werkchen, wenn es überhaupt existire, am wahrscheinlichsten anzutreffen sei. Herr Professor Dr. K. Bartsch übernahm die Nachforschung daselbst, aber weder auf der Universitätsbibliothek noch auf der Landesbibliothek, die beide an mecklenburgischen Druckschriften sehr reich sind, fand er irgend eine Spur. Auch der Herausgeber hat in älteren Bücherkatalogen keinen Titel entdeckt, der sich auf das in Rede stehende Buch beziehen könnte. Trotz aller dieser Umstände ist jedoch noch nicht völlig erwiesen, daß dasselbe überhaupt nicht erschienen sei. Die Zukunft wird diese Sache ganz ins Klare stellen.

24) S. 82. Christian Adolf Overbeck, geboren zu Lübeck 1755, war daselbst Bürgermeister und Syndikus des Domkapitels und

ſtarb 1821. Er iſt als Dichter durch Volkslieder, wie „Das waren mir ſelige Tage!“ u. a. vortheilhaft bekannt. Friedrich Overbeck, der Maler, iſt ſein Sohn, und es iſt gewiß anziehend, zu bemerken, wie die beiden größten künſtleriſchen Gegenfüßler unſerer Zeit, Carſtens und Overbeck, Schützling und Sohn eines und deſſelben Mannes waren.

[25]) S. 83. Die Acten der akademiſchen Ausſtellungen jener Zeit werden im geheimen Staatsarchive zu Berlin*) aufbewahrt. Diejenigen von 1788, in welchem Jahre Arbeiten von Carſtens zuerſt öffentlich zu ſehen waren, enthalten auch den erwähnten Brief an den Miniſter nebſt der Antwort deſſelben. Jener iſt charakteriſtiſch für die entſchiedene Sicherheit des künſtleriſchen Bewußtſeins und die unbefangene Offenheit des Charakters bei unſerem Meiſter. Er lautet:

Hochwohlgeborener Reichsfreiherr,
Höchſtgebietender Herr!

Euer Excellenz erhalten hierbei ein Gemälde, welches Hochdero Urtheil darzuſtellen ich mir die Freiheit nehme. Ich werde es für ein Glück ſchätzen, wenn Hochdieſelben mir die Gnade erzeigen, es (ihm) einen Platz in Dero Kabinet zu vergönnen. Da Kenner oft den Künſtler lieber aus einer Zeichnung, als aus einer Malerei beurtheilen, ſo habe ich eine am Deckel des Kaſtens befeſtigt. Euer Excellenz geruhen, mich nach dem Geſchmack der römiſchen Schule, das heißt nach den ſtrengſten Grundſätzen zu beurtheilen; obgleich dieſes Stück für meine Hand in allen Theilen der Kunſt viel zu klein und eine große Wand erfordert hätte. Es iſt eine etwas ausführliche Skizze. Meine Verfaſſung erlaubt mir nicht, ein großes Gemälde an Hochdieſelben zu überſenden. Sollten dieſe Stücke nicht zu

*) Die von mir für die vorliegende Ausgabe benutzten Acten des Staatsarchives ſind: 1) ein Band Conferenzprotokolle; 2) Schriften zum Curatorium von Heinitz; 3) Schriften, die Gypsklaſſe betreffend; 4) Schriften zur Reiſe von Carſtens; 5) Schriften zu den Kunſtausſtellungen, Band I. — Dieſe Acten gehören der III. Abtheilung an, wo ſie unter den Nummern 41, 50, 79, 195 und 221 aufbewahrt werden. Die mitgetheilten Schriftſtücke ſind unbedingt treu bis auf diejenigen Aenderungen, welche die zum Theil groben Verſtöße gegen Grammatik, Rechtſchreibung und Interpunction, wie ſie ſich in Carſtens Briefen nicht ſelten finden, unumgänglich nothwendig machten. Dieſe äußerliche Abweichung von den Originalen wird durch das mitgetheilte Facſimile ausgeglichen. D. H.

spät kommen, so wünsche ich, daß Euer Excellenz so gnädig wären, selbige auf der königlichen Malerakademie ausstellen zu lassen, weil dies ein Weg ist, wodurch ich mich der Künstlerwelt bekannt machen kann, da ich in Dunkelheit lebe.

Euer Excellenz hohe Gesinnung ist überall bekannt; dies macht mich so kühn, Hochdero Protection mich zu empfehlen. Mein eifrigster Wunsch ist, an einem Platz zu stehen, wo ich der Welt mit dem, was ich gelernt habe, nützlich sein kann.

Ich verharre mit aller Ehrfurcht

Euer Excellenz

Lübeck, den 7. Mai 1788.

unterthänigster

Jakob Carstens.

Carstens giebt seine Wohnung in der Mühlenstraße an, und fügt ein Blatt zur Erklärung der beiden eingesandten Stücke bei. Hierüber ist das Weitere im Verzeichniß bei den „vier Elementen" und der „Allegorie" nachzusehen. — Die Antwort des Ministers, durch eine Reise nach Westphalen verzögert, vom 22. Juli datirt, versichert die Erfüllung der ausgesprochenen Wünsche und sagt auch eine Benachrichtigung von dem Urtheil der Akademie über die eingeschickten Arbeiten zu.

Aus diesen Urkunden folgt, daß Fernow in seinen Zeitangaben an dieser Stelle irrt. Carstens sandte „nicht gegen den Herbst 1787", sondern unterm 7. Mai 1788 die Probearbeiten an Heinitz ein. Demnach kann er auch nicht im Frühjahr 1788 nach Berlin gereist sein, sondern ist entweder im Frühjahr 1789 oder im Spätsommer oder Herbst 1788 dahin abgegangen. Der Herausgeber neigt sich entschieden zu letzterer Annahme, weil Fernow 1786 nach Lübeck kam und bestimmt erklärt, zwei Jahre mit Carstens zusammengelebt zu haben, weil ferner die verheißene Benachrichtigung des Ministers bei den Acten nicht vorhanden ist, also schon die Vermuthung Raum gewinnt, daß Carstens persönlich sich von dem Urtheil der Akademie Kenntniß verschafft habe, und weil endlich Fernow sagt (S. 85), daß der Sturz der Engel für die zweite Kunstausstellung seit Carstens Aufenthalt in Berlin gemacht sei, dieser aber 1789 ausgestellt war. Carstens scheint also vor oder während der Ausstellung

von 1788 in Berlin angekommen zu sein. Für diese Annahme tritt noch ein anderer, vielleicht entscheidender Umstand hinzu. Auf der Ausstellung von 1788 waren nämlich acht Stücke von Carstens (Nr. 142—149) und zwar die S. 75 genannten „Kassandra, — Amor, — Ossian, — Gott, — Elemente" und ferner „Oedipus, — die Nacht, — und der Abend" (s. Verzeichniß). Dagegen fehlte die dem Minister eingesandte „Allegorie", so daß gewiß hier die Vermuthung sehr wahrscheinlich wird, Carstens sei vor Eröffnung der Ausstellung, also vor dem 27. September 1788 in Berlin eingetroffen, habe daselbst die 7 anderen Stücke zu den „Elementen" übergeben, und die „Allegorie" zurückgezogen. Im Kataloge wird er als „Herr Carstens, Maler aus Lübeck" verzeichnet. Carstens Absicht, nach Berlin zu gehen, stand seit der Rodde'schen Zusage fest; um dort etwas vorzuarbeiten, sandte er die zwei Stücke an Heinitz, und er wäre nun nach Empfang des „verbindlichen Antwortschreibens" sofort Ende Juli oder im August 1788 aufgebrochen. Die ganze Differenz der Angaben dreht sich übrigens hiernach höchstens um einige Monate. Daß Fernow in einer Reihe von fast zwanzig Jahren den richtigen Sachverhalt vergessen hatte, wird um so wahrscheinlicher, als auch die Schopenhauer in Fernow's Leben denselben Irrthum vorbringt. Denn auch Fernow soll nach Schopenhauer (das. S. 33) „im Frühling 1788" Lübeck verlassen haben, und Fernow selbst sagt, daß er aus dieser Stadt später als Carstens ging (S. 83). Eine gewisse Verwirrung in den Fernow'schen, wie den Schopenhauer'schen Angaben liegt also hier jedenfalls vor, und dazu in den letzteren noch eine neue.

Es ist nämlich nicht unmöglich, daß Carstens auf der Reise von Lübeck nach Berlin sich einige Zeit in Ratzeburg aufgehalten habe, vielleicht, um dort durch Portraitzeichnen, dem er zu Berlin in Rücksicht auf seinen Ruf entsagen wollte, noch etwas Geld zusammen zu bringen. Johanna Schopenhauer berichtet wenigstens, daß Fernow (S 34) durch die Aussicht, Carstens in Ratzeburg anzutreffen, vor Allem bestimmt worden sei, dort seinen Wohnsitz zu nehmen. Sie sagt dann weiter: „Indessen hatte er nur wenige Tage das Glück, mit seinem Freunde dort zu leben; denn Carstens Schicksal rief ihn nach Berlin; Fernow begleitete ihn bis an die Elbe und mußte einsam nach seinem neuen Wohnorte zurückkehren." So

bestimmt diese Nachricht nun freilich auch auftritt, so leidet sie doch an einigen Schwächen, die ihre Glaubwürdigkeit sehr verdächtigen, indessen scheint es dem Herausgeber nicht angemessen, auf dieselben näher einzugehen. Er beschränkt sich darauf anzumerken, daß Fernow Carstens Absichten und Reiseziel genau kannte, sich also durch ein kurzes Zusammensein mit seinem Freunde nicht zur Wahl des dauernden Wohnsitzes bestimmen lassen konnte, daß ferner Ratzeburg doch etwa 12 Stunden von der Elbe entfernt liegt, und daß endlich der Weg von Ratzeburg nach Berlin die Elbe gar nicht berührt. Uebrigens ist es wohl ziemlich unerheblich, ob Carstens sich damals ein paar Tage in Ratzeburg aufgehalten hat oder nicht.

[26]) S. 84. Das Hauptverdienst, Carstens seiner traurigen Lage entrissen zu haben, gebührt dem Architekten Hans Christian Genelli, dem Fernow auch das vorliegende Buch zugeeignet hatte. Der Vater dieses Genelli, Johann Franz Josef, war ein römischer Maler und Seidensticker, und kam unter Friedrich des Großen Regierung nach Berlin. Von seinen Söhnen war Hans Christian der bedeutendere, obwohl auch des jüngeren, Janus, Talent sehr gerühmt wird. Jener widmete sich der Baukunst, dieser der Landschaftsmalerei. Außerdem wird noch ein Kupferstecher Friedrich Genelli genannt, der ein dritter Sohn gewesen sein muß. Das jetzige Haupt der Familie ist Buonaventura, der Sohn des Janus, 1798 zu Berlin geboren und in der neueren deutschen Kunst als eines der bedeutendsten und eigenthümlichsten Talente bekannt. Buonaventura Genelli erzählt nun dem Herausgeber, daß er in Carstens'schen Erinnerungen aufgewachsen sei; im Genelli'schen Hause stand das Modell Friedrich's des Großen (s. S. 95), die Großmutter besaß zahlreiche Portraits seiner Hand, und außerdem war er und seine Kunst das häufige Gespräch. Nach dieser Ueberlieferung nun habe Carstens, als Christian Genelli ihn kennen lernte, in Berlin das elendeste zerfahrenste Leben geführt, von Semmel und Brod mangelhaft gelebt, Gedichte von großem Umfange gemacht (s. S. 81) und in der unpraktischsten Weise geschwärmt. Genelli habe das Talent erkannt, und Carstens in nützlichen Dingen der Technik, besonders der Perspektive belehrt, ihn auch anderweitig zu geistiger Ordnung angehalten; nicht minder nahm er sich seiner in den äußeren Dingen an, er gab ihm im Hause seiner Mutter Freitische und ließ ihn

am geselligen Leben der Familie Theil nehmen. Von welcher einflußreichen Bedeutung aber dieser Umgang für Carstens sein mußte, folgt schon aus der ungewöhnlichen Persönlichkeit des Hans Christian Genelli. In der vorzüglichen Büste desselben von Rauch's Hand wird Jeder durch die Aehnlichkeit des Profils mit Göthe, die klassisch-edle Gesichtsbildung und den geistvollen Ausdruck überrascht. Dieser Genelli war zugleich, neben seinem Beruf als Architekt, ein guter Figurenzeichner, ein begeisterter Verehrer der Antike und ein wissenschaftlich gebildeter Mann. Von ihm rühren mehrere Schriften her, unter denen die „Exegetischen Briefe über Vitruv" und „das Theater zu Athen" noch jetzt einen Ruf haben. Auch Fernow erkennt diesen wohlthätigen Einfluß in hohem Maße an, und theilt Carstens Bekenntniß mit, daß dieser Alles, was er von der Kunst wisse, dem älteren Genelli verdanke (s. S. 87 ff.).

[27]) S. 85. Diese beiden Arbeiten zu den Büchern von Ramler und Moritz hatten für Carstens jedenfalls den Vortheil, daß er die griechische Mythologie gründlichst kennen lernte, und sich übte, die sehr kleinen antiken Bildwerke der geschnittenen Steine in Zeichnungen von erheblich größerem Maßstab zu übertragen. Dies Letztere ist eine schwere Arbeit, ein zweites Schaffen gleichsam, aber wie glücklich Carstens hierin war, beweisen die erhaltenen Zeichnungen dieser Art, von denen 2 im Berliner Kupferstich-Kabinet, 21 im Besitze des Professor Bürkner zu Dresden sich befinden (s. Verzeichniß). Mit vollkommener Meisterschaft wußte Carstens den Geist der Antike festzuhalten und von Neuem auszusprechen; seine Zeichnungen sind voll Leben und dabei von einer miniaturartigen Sauberkeit der Ausführung. Mit diesen verglichen, sind die Stiche bei Moritz, namentlich aber bei Ramler gar nicht anzusehen.

[28]) S. 86. In Betreff der Anstellung von Carstens ist folgendes Nähere aus den Acten nachzutragen. Friedrich der Große leitete noch im letzten Jahre seines Lebens eine Reorganisation der Akademie ein. Der Director Rode hatte ihm zu dem Ende auch die Anstellung neuer Lehrer vorgeschlagen, aber der König erließ an jenen, wie auch an Heinitz unterm 23. und 25. Januar 1786 Verfügungen, in denen, fast wörtlich übereinstimmend, folgende merkwürdige Stelle vorkommt:

„Da ich nun von allen denen Leuten, die er mir daher nennet, keinen

kenne, und also nicht weiß, welches der beste ist, der das recht verstehet, gute Eleven zu ziehen, denn ich habe noch keinen aus der Anstalt gesehen, der gut wäre erzogen worden und der was gelernt hat; so u. s. w. . . . denn ich will gerne einen recht guten habilen Meister dabei haben und ihm auch wohl das Tractament geben, wenn er seine Sache nur gut verstehet, und dazu geschickt ist, gute Eleven zu erziehen."

Heinitz sollte sich dieser Sache annehmen; durch neue Erlasse vom 2. und 5. Februar aber wurde er auch förmlich zum Curator der Akademie ernannt. Bereits in der Sitzung vom 9. Februar legte er sehr umfassende Reorganisationspläne vor, allein im August starb der König, und das neue Reglement wurde von Friedrich Wilhelm II. erst nach vier Jahren bestätigt.

Dies neue „Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften d. d. Berlin, den 26. Januar 1790" bestimmte nun in §. 19: „In den Sommer-Monaten soll unter Anleitung eines dazu bestellten akademischen Lehrers auf dem Modellsaale der Akademie nach Gyps-Abgüssen gezeichnet werden, und der Lehrer sich täglich zu einer gewissen Stunde auf der Akademie einfinden, um die Arbeiten der Eleven nachzusehen." — In der Sitzung vom 27. Februar wurde Carstens für diese Stelle gewählt; das betreffende Protocoll sagt: „ad 5, wurde Herr Carstens zum Professor und Lehrer der Gypsklasse mit einem Gehalt von 150 ℔ bestimmt." Die Bestallung erfolgte erst fast drei Monate später; nach der bei den Acten befindlichen Urschrift lautet diese Urkunde wie folgt:

„Berlin, den 21. Mai 1790. Bestallung für den Asmus Jakob Carstens als Professor bei der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften.

Friedrich Wilhelm ꝛc.

Demnach Wir in höchsten Gnaden resolviret haben, den Asmus Jakob Carstens wegen der, in der Zeichen-Kunst und der dahin abzweckenden sonstigen Wissenschaften, sich erworbenen guten Kenntnisse zum Professor bei unserer Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin zu bestellen; So thun Wir dieses hiermit und kraft dieses dergestalt und also, daß derselbe überhaupt Uns und Unserm Königlichen Hause hold, treu und gewärtig sein, besonders aber aus allen Kräften bemüht sein soll, den Flor und Wachsthum

der ꝛc. Akademie so viel an ihm ist zu befördern, Schaden und Nachtheil aber von derselben abzuwenden. Specialiter wird derselbe das ihm bei gedachter ꝛc. Akademie anvertraute Lehr-Amt, zu welchem derselbe nähere Anweisung *) zu dessen Verhaltung erhalten wird, mit aller Treue und nach seinen besten Einsichten und Kenntnissen dergestalt verwalten, daß der ꝛc. Akademie und dem Staate wahrer Vortheil daraus erwächset und zum Flor desselben Schüler angezogen werden, die dem Vaterlande Ehre machen.

Außerdem aber hat der Professor Carstens alles dasjenige getreulich zu beobachten, was ihm nach dem von Uns selbst vollzogenen neuen akademischen Reglement als Lehrer bereits obliegt, oder ihm darnach noch besonders aufgetragen werden könnte.

Dahingegen soll der Professor Carstens für diese seine der ꝛc. Akademie treu zu leistenden Dienste ein jährliches Gehalt von Einhundert und funfzig Thalern aus der akademischen Kasse in vierteljährlichen Ratis, vom 1. Juni a. c. an, erhalten und sich im Uebrigen, so lange er seinen Pflichten und Obliegenheiten ein gehöriges Genüge leistet, sich Unserer Königlichen Gnade, so wie aller mit dieser Stelle verbundenen Praerogativen und Vorzüge zu erfreuen haben.

Urkundlich haben Wir diese Bestallung unter des Curators der ꝛc. Akademie Unterschrift und Bedrückung mit dem größeren akademischen Insiegel ausfertigen lassen. So geschehen ꝛc. Berlin ꝛc.

L. S. A. S. C. F. v. Heinitz."

Diese Bestallung hat Carstens dem Minister zurückgebracht (S. 86, 140.) und hierauf bezieht sich zweifellos die Randbemerkung von Moelter. Vom Professor Moritz am 26. Juni 1790 entworfen und von Heinitz am gleichen Tage genehmigt, erschien nun auch eine amtliche Kundmachung in den Zeitungen. Sie lautet:

„Seine Königliche Majestät haben den hiesigen Maler Herrn Carstens wegen seiner vorzüglichen Geschicklichkeit und Kunsteinsichten zum

*) Hierzu am Rande: „Nota. Diese nähere Anweisung will Herr Professor Moritz mit Herrn Carstens selbst ausarbeiten und Sr. Excellenz vorlegen. — Moelter."

Professor bei der Akademie der bildenden Künste, und zum ordentlichen Mitgliede des akademischen Senates allergnädigst zu ernennen geruht."

Demnach scheint Heinitz gemäß des §. 6 in gedachtem Reglement unseren Meister eo ipso zum Mitglied des Senates bestimmt, allein Carstens scheint sich als solches nicht ohne Weiteres betrachtet zu haben. Er hatte schon in der Sitzung vom 29. Mai ein Gemälde vorgelegt, und man könnte hieraus schließen, daß er sich der Vorschrift (§. 32), wonach neue Mitglieder der Akademie dieser Körperschaft Arbeiten vorlegen mußten, als etwas von ihm jetzt zu Forderndem sofort unterzogen. In dem Protocoll findet sich jedoch nur diese Bemerkung: „Beurtheilung von Kunstwerken. Ein Gemälde von Herrn Professor Carstens, welches aus der ägyptischen Mythologie eine erhabene Scene darstellt, fand wegen des Gedankens und der Ausführung im Ganzen vorzüglichen Beifall." Welches, nebenbei bemerkt, diese Malerei sei, muß dahin gestellt bleiben, wahrscheinlich Phtas und Neitha. (Siehe Anmerkung 36, 2. und Verzeichniß). Da nun ein Unterschied zwischen einem Mitgliede der Akademie und einem Senatsmitgliede besteht, in Bezug auf jenes aber nun die erwähnte Vorschrift Platz greift, so scheint es, daß Carstens sich als ein Mitglied der Akademie angesehen und sich nicht für den Sitz im Senate berechtigt gehalten hat. In diesem Punkte ist er nicht belehrt worden, da er sich sonst nicht in seinem Schreiben vom 2. August 1794 beklagen könnte, daß seine Mitkünstler in Berlin „schändlich gehandelt haben, ihn von ihren geheimen Conferenzen auszuschließen". Das ganze Verhältniß war von Anfang an ein bedenkliches. Carstens hatte von seinem höheren Standpunkte aus Recht, daß er sich nicht dem Senate einer Anstalt unterordnen wollte, über deren Werth das schneidende Urtheil Friedrichs des Großen deutlich genug spricht. Directorium und Senat aber mußten es sehr übel vermerken, daß an ihrer Anstalt ein Lehrer thätig sei, dem sie nichts zu sagen haben sollten. Bald genug drohte denn auch ein Streit auszubrechen, worüber in der nächsten Anmerkung das Weitere zu lesen ist.

[29]) S. 86. Carstens versah sein Lehramt fast zwei volle Jahre hindurch. Ausweislich der öffentlichen Bekanntmachungen der Akademie in den Zeitungen dauerte der Unterricht in der Gypsklasse vom Mai bis October jedes Jahres; die Zeichnenstunden waren auf Montag, Dienstag,

Donnerstag und Freitag von 7 bis 12 Uhr Vormittags angesetzt. Carstens war nun verpflichtet, an diesen vier Tagen sich zu einer gewissen Stunde in der Akademie einzufinden, um die Arbeiten der Eleven nachzusehen. (Regl. v. 26. Jan. 1790, §. 19.) Sein Gehalt betrug im ersten Jahre 150, im zweiten 250 Thaler. Man wird darüber mit Recht klagen, daß ein schöpferischer Genius wie Carstens vom Schicksal genöthigt wurde, solchen Elementar-Unterricht zu geben; aber billigerweise wird man, in Berücksichtigung des damaligen Geldwerthes und der gegenwärtigen Besoldung solcher Stellen, Nichts gegen die Angemessenheit des Gehaltes der 250 Thaler für vier wöchentliche Stunden während der fünf Sommermonate vorbringen können. Daß Carstens mehr als eine Stunde täglich aufwendete (s. S. 217), war eben sein freier Wille.

In Bezug auf die Vorkommnisse während der Zeit seiner Lehrthätigkeit hat sich nun Folgendes ermitteln lassen:

An des Professor Moritz Stelle trat noch im Jahre 1790 Moelter als Secretär der Akademie (Prot. vom 18. Sept.). Geheimrath Moelter spielt in dem ganzen Verhältniß von Carstens zur Akademie die Rolle der rechten Hand des Ministers von Heinitz. Er wußte von Allem, durch ihn ging Alles, doch scheint er auf die wichtigeren Entschlüsse keinen Einfluß gehabt zu haben. Daß er aber Carstens gegenüber die wohlwollenden Absichten des Ministers im Senate der Akademie selbst vertrat, beweist der schon erwähnte Streitfall, mit welchem es also zuging.

Wir finden nämlich in dem Protocoll vom 22. Januar 1791 diese Stelle: „11) Endlich legte Herr Director Rode das Circulare wegen der beschlossenen Recherche der Zeichnenklasse vor, bei welchem Herr Carstens eigenhändig bemerkt, daß er sich diese Recherche in seiner Klasse verbeten habe. — Es soll ihm darauf zu erkennen gegeben werden, daß es ihm nicht gebühre, sich den allgemeinen Beschlüssen und Anordnungen des akademischen Senats zu entziehen, und erwarte man von ihm, daß er, so wie alle übrigen Lehrer der höhern Klassen sich dieser guten Ordnung ohne Widerspruch fügen werde."

Dazu ist am Rande behufs besserer Uebersicht der Titel angegeben: „Rectificirung des Herrn Carstens, daß er sich die wöchentliche Recherche in seiner Klasse nicht hat gefallen lassen wollen." Und unmittelbar hierunter

steht diese Verfügung: „cessat, da in Ansehung des Herr Carstens hierunter ein Mißverständniß obgewaltet hat. Moelter."

Moelter hatte also, da er genaue Kenntniß der Carstens'schen Verwahrung besaß, unsern Meister gegen den Senat in Schutz genommen, und damit dessen Unabhängigkeit vom leitenden Collegium und Directorium bestätigt. Daß dieselben, also seine Pseudo-Vorgesetzten, sich durch solche Ausnahmestellung eines Lehrers gekränkt fühlen mußten, versteht sich von selbst, und die beschönigenden Aeußerungen von Frisch, die er zur Rechtfertigung gegen Fernow's Buch schrieb und die bei den Reise-Acten im Staatsarchiv sich finden, erscheinen lediglich als wohlgemeinte Redensarten, aus denen aber doch die innerliche Abneigung hervorguckt. Hiermit soll dem damaligen akademischen Lehrpersonal nicht zu nahe getreten werden, vielmehr liegt es auf der Hand, daß Carstens Bedingung in Bezug auf jenes durchaus etwas Beleidigendes hatte, und daß nur Diejenigen sich hierüber hinwegsetzen konnten, welche Einsicht und Charakter genug besaßen, um die sehr ungewöhnliche Erscheinung eines Carstens zu verstehen und zu würdigen. Daß zu diesen letzteren Moritz und Chodowiecki gehörten, theilt Fernow mit.

Ueber den Unterricht im Sommer 1791 liegt ein Bericht von Carstens an den Minister vor. Derselbe lautet wie folgt:

„Gnädiger Herr!

Da für dieses Jahr der Unterricht in der Gypsklasse zu Ende gegangen, nehme ich mir in aller Unterthänigkeit die Freiheit, einige Zeichnungen von meinen Schülern, nebst meiner Meinung von ihnen in Absicht der Kunst Euer Excellenz zur Beurtheilung vorzulegen.

Wachsmann. Diesen hoffnungsvollen jungen Mann empfehle ich Euer Excellenz gnädigem Wohlwollen.

Buchhorn wird, da er gut zeichnet, ein guter Kupferstecher werden.

Wolf, ein Mensch von vielen Fähigkeiten, wird ein Bildhauer werden.

Kolbe hat Genie, einen kranken Körper und einen guten Verstand.

Reuter zeichnet mühsam und hat Fähigkeit.

Hensinger wird gut, wenn er seine gegenwärtige Manier verläßt.

Kuhbeil fehlt; ist ein guter Zeichner.

Der jüngste, stumme Hoffmann ist aufmerksam und nimmt im Zeichnen sehr zu.

Bardou und Moesch sind zwei fleißige junge Leute nicht ohne Fähigkeit.

Aldenrath, Seifert, Bendix, Müller sind fleißige Leute, von denen ich in Absicht ihrer Fähigkeiten noch nichts sagen kann.

Noch ist ein junger Mann mit Namen Jachtmann, der in meiner Klasse sehr brav nach den Antiken modellirt.

Mit tiefster Ehrfurcht verharre

Euer Excellenz

Berlin, den 14. October 1791. unterthänigster Knecht

Carstens."

Carstens muß nun ungefähr um die gleiche Zeit die Vermehrung der Gypssachen beantragt haben, denn in dem Protokoll vom 22. October wird ad 6 eine Erklärung des Ministers vermerkt, in Bezug „auf den Antrag des Herrn Carstens wegen Abformung einiger Antiken zum Studium in der Gypsklasse", daß er, Heinitz, erst den Faun sehen wolle, und daß bei Wohler in Potsdam eine Form des Antinous sein solle. — Ferner hatte Carstens unter den gräflich Wallmoden'schen Gypssachen Verschiedenes ausgesucht und unterm 27. October eine Vorstellung in dieser Sache gemacht, welche, da sie anscheinend schriftlich abgefaßt war, sich leider nicht hat auffinden lassen. Dagegen wird in dem Protokolle vom 29. October vermerkt, daß die von Carstens „ausgesuchten Stücke der Gypsklasse zum Studium hingegeben werden sollen", daß jedoch wegen des Wunsches von Carstens, „den Ueberrest unter seine Schüler vertheilen zu dürfen, weil dieser oder jener beim Componiren vielleicht Nutzen daraus ziehen könne", das Weitere von dem Befehle des Ministers abhängig gemacht werden müsse. Heinitz genehmigte nun im Einverständniß mit Carstens diesen Antrag zuerst in der Art, daß die Sachen den Schülern in die Wohnung gegeben werden könnten, doch nicht eigenthümlich, sondern leihweise (Prot. v. 5. Nov.), verfügte aber 14 Tage später die eigenthümliche Ueberlassung (Prot. v. 19. Nov.). Zu dieser Sinnesänderung hat vermuthlich der folgende unangenehme Zwischenfall mitgewirkt, der gerade zu jener Zeit ans Licht kam, und der die Beschädigung von Gypssachen, vielleicht also auch schon von den hier in Rede stehenden, betraf.

Während des Sommerhalbjahres 1791 waren nämlich im Gypssaale der Akademie gröbliche Unordnungen vorgekommen, deren üble Folgen auch unterm 4. und 14. November sofort von dem im Hause wohnenden Professor Lütke junior dem Curatorium gemeldet wurden. Auch Carstens richtete, nachdem vorher schon eine mündliche Verhandlung stattgefunden haben mußte, das nachstehende Schreiben an den Minister:

„Gnädiger Herr!

Bei Untersuchung der Gypssachen findet es sich, daß die Beschädigungen nicht beim Reinmachen geschehen. Der jüngste stumme Hofmann hat drei Scholaren angezeigt, die in meiner Abwesenheit allerlei Unfug und auch diesen gemacht haben; wo sie denn die abgestoßenen Theile mit Thon wieder zusammengefügt, und mich auf diese Weise beim Nachsehen der Figuren hintergangen haben. Der Stumme hat folgende drei angegeben: Fourobert, Moesch und Bardou. Ersterer ist eigentlich der Stifter alles Unfuges, ein unfleißiger Mensch ohne Kunsttalent. Den beiden letzteren aber muß ich wegen ihres Fleißes und (ihrer) merklichen Fortschritte im Zeichnen das beste Zeugniß geben. Auf die schon einmal im Sommer geführte Klage im akademischen Senat habe ich meinen Schülern nicht allein einen harten Verweis gegeben, sondern auch auf das Ernstlichste angedeutet, daß es Euer Excellenz hoher Wille sei, den Ordnungsstörer auf immer vom Studium nach Gyps auszuschließen. Ich stelle es also Euer Excellenz und dem sämmtlichen Senat anheim, wie diese Leute sollen bestraft werden.

Euer Excellenz halten höchst zu Gnaden, wenn ich noch folgendes hinzufüge. Wenn in meiner Abwesenheit Schaden geschieht, kann ich unmöglich dafür stehen. Die Studirenden, nicht die Gypssachen sind mir anvertraut. Ja, ich weiß nicht einmal die Anzahl davon, mir ist keine Liste davon eingehändigt, so wie überhaupt hiervon kein Wort zu mir gesprochen worden. Gleichwohl bin ich so sehr dafür besorgt, als wären sie mein. Ich habe nicht anders glauben können, als daß Herr Professor Lütke darum in der Akademie wohnte, um auf seine Sachen ein aufmerksames Auge zu haben.

Bei Antretung meines Lehramtes habe ich mich zu 4 Stunden wöchentlichen Unterrichtes anheischig gemacht: statt 4 aber gebe ich gewöhn-

lich 8 auch 12, und, wenn meine Gegenwart erforderlich, noch mehr. Ich thue also, was die Akademie von einem rechtschaffenen Manne nur verlangen kann. Euer Excellenz werden auch an den letzten Arbeiten von meinen Schülern wahrgenommen haben, daß sie mit reellem Nutzen und nicht geringen Fortschritten unter meiner Aufsicht studiren. Es wird ihnen nicht allein die Nachahmung, sondern was die Hauptsache ist, Schönheit und Richtigkeit gelehrt, ohne welche Begriffe keiner ein wirklicher Künstler werden kann. Wenn aber für die Zukunft eine andere Einrichtung gemacht werden kann, biete ich gerne die Hand dazu dar. Doch ist die gegenwärtige für meine Schüler die vortheilhafteste. Vielleicht kann eine exemplarische Bestrafung für die Zukunft Unordnungen vorbeugen.

Für die, von Euer Excellenz mir abermals erzeigte, hohe Gnade statte ich meinen unterthänigsten Dank ab, und hoffe eine Zeit, wo es Hochdenenselben nicht gereuen wird, mein Genie unterstützt zu haben.

In der Zuversicht, daß Euer Excellenz meine offenherzige Freimüthigkeit nicht ungnädig zu deuten geruhen — ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Euer Hochfreiherrlichen Excellenz

unterthänigster Knecht

Berlin, den 15. November 1791.

Carstens."

Die Untersuchung stellte heraus, daß Moesch, der Sohn eines Stadtgerichts-Nuntius, der Anstifter war; er wurde sofort, unterm 19. November, mit Verweisung von der Akademie bestraft. — Die von Carstens erwähnte abermalige Gnade wird wohl die Gehaltserhöhung sein.

Schon aus dem entschiedenen Wohlwollen des Ministers, der Ausnahmestellung des Carstens gegenüber der Akademie, der Gehaltverbesserung und anderen Dingen würde man mit Recht schließen, daß diese Erfolge zunächst ihm als Lehrer galten. Wir sind nun aber auch so glücklich, ein positives Zeugniß von einem seiner Schüler, des in dem Schreiben vom 14. October 1791 erwähnten, 1832 zu Berlin verstorbenen Ludwig Wolf zu besitzen. In dessen Nekrolog (Zeitung für die eleg. Welt. 1832. S. 1839) heißt es ganz in Uebereinstimmung mit Carstens eigenen Aeußerungen: „.... zugleich zeichnete er unabläßig auf der Akademie nach den Abgüssen der schönsten

Antiken unter der Leitung des verdienstvollen, für den wahren antiken Styl (— d. h. dessen Wiederbelebung —) viel zu früh verstorbenen Carstens. Dieser blieb Wolf als liebenswürdiger Mensch sowohl, wie auch als geistreicher Künstler immer unvergeßlich, und er sprach stets mit großer Pietät von ihm. Carstens nahm sich seiner besonders mit wahrer Freundschaft an, er lehrte ihn nicht blos mechanisch zeichnen, sondern entwickelte auch zuerst in ihm das Gefühl für das wahre Schöne und die Poesie der Kunst, ohne welche der Künstler sich nie über das Mechanische erheben wird."

30) S. 88. Fernow scheint keine Kenntniß von den Deckenmalereien gehabt zu haben, die Carstens in einem Zimmer des Schlosses zu Berlin ausführte. Das Nähere über diese noch erhaltenen Werke siehe weiter unten Anmerkung 36, 3.

31) S. 90. „ . . in Wasser und Fresco . . ." Dem Herausgeber ist nicht bekannt, daß Carstens auch nur irgend einen Versuch in der Frescomalerei gemacht hätte. Die Dorville'schen Arbeiten waren in Leimfarben auf Papier, die im Schloß ebenso auf trockenem Bewurf gemalt.

32) S. 91. Fernow muß ein dunkles Vorgefühl von dem Schicksal dieser Malereien gehabt haben, denn sie sind wirklich untergegangen oder richtiger vernichtet. Jene Wohnung — der obere Stock in dem jetzt Blücher'schen Hause am Pariser Platz — hat seit einiger Zeit der Prinz August von Württemberg inne, und diesem Herrn gefiel die altmodische Ausstattung seines Speisesaales nicht mehr. Er ließ den Tapezierer kommen und den Saal in unschuldiges Weiß mit Goldstreifen kleiden, so daß des guten Carstens unsterbliche Werke *vernichtet* wurden. Zwar wollte der Beurtheiler des Fernow'schen Buches in den Göttingen'schen gelehrten Anzeigen von 1806 (Stück 154 u. 155) wissen, daß dieselben bereits damals untergegangen waren, indem er mit großer Sicherheit S. 1530 sich so vernehmen läßt: — „; dessen einziges großes, in Deutschland vor der Vollendung seiner Ausbildung in Italien verfertigtes Werk, die Gallerie in dem ehemaligen Dorville'schen, jetzt Fürst Hatzfeld'schen Hause in Berlin (wie wir gewiß wissen, Herrn Fernow aber nicht bekannt zu sein scheint) nicht mehr existirt, da dieses Haus neuerlich im Innern eine Total-Veränderung erlitt;" -- Dieser Beurtheiler irrte trotzdem, denn die Vernichtung der Malereien ist erst vor wenigen Jahren geschehen.

Der Herausgeber, welcher leider vordem versäumte, den Saal zu besuchen, kennt jedoch verschiedene Kunstfreunde, welche ihn noch gesehen. Auch ergiebt sich der Thatbestand aus folgenden näheren Ausführungen.

Bei dieser barbarischen That ging es nämlich nun so her. Der Saal hat eine Pilasterstellung, und die zwischen dieser und über dem Gebälk liegenden Flächen waren mit Leinwand bespannt, die Leinwand war mit Papier beklebt, und auf dem Papier hatte Carstens seine Malereien in Leimfarben ausgeführt. Man hätte also auf das Leichteste diese bemalten Felder ausschneiden, auf Blendrahmen spannen und so bequem überall aufstellen können, aber man hatte keine Ahnung von dem Werthe dieser Schätze, und so wurden die Felder theils zerschnitten, zusammengestickt oder geflickt, und dann neu wieder aufgespannt, theils wurden sie gänzlich verworfen und durch neue Leinwand ersetzt. Dann wurde weiße Glanztapete mit Kleister aufgeklebt. Eine, freilich äußerst schwache Hoffnung, irgend ein Fragment, wenn auch stark beschädigt, noch einmal wieder zu gewinnen, ist jedoch vorhanden. Man beabsichtigt nämlich einen Umbau des Hauses, und dabei ließe sich mit großer Vorsicht jene übergeklebte weiße Glanztapete herabnehmen, so daß vielleicht noch ein oder das andere Figürchen oder Köpfchen an den Tag kommen könnte.

Was aber soll man zu diesem unglaublichen Vorfall sagen! Insofern die Betheiligten aus Unwissenheit gehandelt haben, kann man ihnen persönlich keinen Vorwurf machen. Der Tapezierer war, als er von dem Sachverhalt erfuhr, untröstlich, die Diener im Hause wissen nicht genug zu klagen; so ist also auch anzunehmen, der Prinz von Württemberg bedaure aufrichtig diesen seinen traurigen Befehl. Allein, wie kann man es sich erklären, daß der Name Carstens niemals in die betreffenden vornehmen Kreise gedrungen, daß niemals ein Mensch in diesen Gesellschafts-Saal gekommen, der eine Ahnung vom Ursprung und Werthe jener Malereien hatte! Das flüchtigst hingeworfene Wort irgend eines Halbkundigen müßte genügt haben, um zur Vorsicht aufzufordern, aber niemals kann dort die leiseste Aeußerung dieser Art gefallen sein. Denn sonst hätte man anders gehandelt. Ist dies Zufall oder verschließt sich die hohe Aristokratie mit Vorbedacht dem Umgange von Menschen, die auf edleren Gebieten des Geistes oder der Seele etwas wissen? Ich wage dies nicht

zu entscheiden. Auch wäre diese Entscheidung hier werthlos, da die traurige That nun gethan ist, und keine Reue, kein Opfer das verlorne Gut zurückbringt. Nur in der Erwägung, daß dies Ereigniß in höherem Sinne nicht Zufall sei, liegt einiger Trost, und man muß bei ruhiger Ueberlegung zugeben, daß das Bestehen oder Nichtbestehen jener Gemälde am Ende in Bezug auf die Vollständigkeit und Treue, die Bedeutung und Größe des idealen Bildes von Carstens ziemlich gleichgültig ist. Nur zur Beurtheilung seines Entwickelungsganges hatten sie Werth, und diesen kennen wir ohnehin so genau, daß wir uns jenes ideale Bild deutlich erklären und sein Werden von Stufe zu Stufe erkennen können. Eine wesentliche Lücke ist uns also nicht gerissen, und daß an sich jene Malereien nicht von unbedingter Schönheit, ja vielmehr von einer gewissen Schwäche waren, sehen wir noch aus den bei Göthe in Weimar aufbewahrten Gewandstudien zu denselben. Trotzdem bleibt es schmachvoll, daß in unsern Tagen Carstens'sche Werke vernichtet werden konnten — und zwar aus reiner, einfacher Unwissenheit.

In dem Kataloge der Kunstausstellung von 1791 findet sich folgende Beschreibung dieser Malereien des Carstens:

„Von Herrn Professor Carstens.

Auszug aus einer Beschreibung *) eines neuen Gesellschaftssaales, in der Wohnung Sr. Hochfreiherrl. Excellenz des Herrn Staatsministers von Heinitz in dem Dorville'schen Hause, angeordnet von Johann Christian Genelli, Architekt."

Die Musen, die, wie Hesiod sagt, fröhliche Gelage und das Vergnügen des Gesanges lieben, sind die ersten Vorstellungen in diesem Saale. Sie sind sitzend in Nischen, zu welchen die Gestalt des Fensters die Veranlassung gab, oben herum geordnet, wo sie von ihrer Höhe die Aufsicht über den Saal führen, und die Versammlung unter ihren göttlichen Schutz nehmen. Weil aber, nach der Einrichtung des Saals, elf solcher Nischen angebracht werden mußten, so ist der Chor der neun Helikonischen Schwestern mit ihrer gemeinschaftlichen Mutter Mnemosyne und Apollon,

*) Diese Beschreibung, von Genelli selbst verfaßt, ist vollständig in „Moritz, Vorbegriffen zu einer Theorie der Ornamente." Berlin 1793. S. 115 ff. abgedruckt; obiger Auszug, der übrigens an neun Zehntel des Ganzen ausmacht, ist ihr wörtlich entnommen.

dem Herrscher, vermehrt worden; und zwar so, daß Phöbus Apollo, der mit dem harmonischen Klange seines Psalters den Tanz der Sphären leitet, und den Menschen Heil und Gedeihen bringt, gerade dem Fenster gegenüber von seinem Sitze herab gleichsam den ganzen Saal beherrscht. An den Seitenwänden ist Mnemosyne die erste, wenn man in den Saal tritt; und dann folgen ihre Töchter in der Ordnung, wie sie Hesiodus anführt.

Ob sie gleich alle in ruhiger Stellung sind, so hat man doch gesucht, durch Gestalt und Geberde ihre Charaktere auszudrücken, wozu noch die Wahl der Farben in ihren Gewändern kommt, welche von den herkulanischen Musen entliehen sind, außer denen der Euterpe, welche unter diesen verloschen, und der Mnemosyne, die unter den benannten Bildern nicht befindlich ist.

Apollo, der stets Blühende, sitzt, auf seine Leier gestützt, halb in grünes Gewand gehüllt und mit Lorbeern gekränzt. Mnemosyne, das Gedächtniß oder die Denkkraft, Mutter der Erfinderinnen, der Musen, Tochter des Himmels, und der älteren Gottheiten eine, sitzt in nachdenkender Stellung mit himmelblauem Kleide; sie ist in einen weißen Mantel ganz eingehüllt, hat das Haupt mit dem güldenen Diademe geschmückt, und wie Apollo Sohlen unter den Füßen. Klio, die Ruhmvolle, Muse der Geschichte, sitzt nachlässig, in einem Volumen lesend; sie hat ein violettes Kleid, und einen dunkelrothen Mantel, das Haupt mit Lorbern gekränzt und ist barfuß. Euterpe, die Ergötzende, Muse der Tonkunst, müßig sitzend mit übergeschlagenen Beinen und ihre Flöten in den Händen; in gelbem Kleide und karmoisinrothem Mantel, mit Epheu bekränzt. Thalia, die Fröhliche, Muse der Komödie, in der einen Hand eine komische Maske, die sie betrachtet, in der anderen einen Hirtenstab; in grünem Kleide mit rothem Mantel, und das Haupt mit Lorbeern bekränzt. Melpomene, die Melodische, Muse der Tragödie mit der tragischen Maske und einer Keule, hat ein blaues Kleid und rothen Mantel, eine goldene Kopfbinde und einen Lorbeerkranz, goldene Armbänder und einen Kothurn unter dem rechten Fuß. Terpsichore, die Freundin des Tanzes, auf der Leier spielend; ihr Kleid spielt in zwei Farben, himmelblau und hellroth, und der Mantel ist blau; sie ist bekränzt und hat Sohlen unter den Füßen. Erato, die

Sängerin der Liebe, den Psalter schlagend; in rosenrothem Kleide und maiengrünem Mantel, und mit Myrthen bekränzt. Polymnia, die Gedächtnißreiche, Muse der Fabel, den rechten Zeigefinger auf den Mund legend, zum Zeichen des verdeckten Verstandes in ihren Gesängen; in grünem Kleide und blauem Mantel, einen Lorbeerkranz auf dem Haupte und Sohlen an den Füßen. Urania, die Himmlische, die über den Sternen wandelt, mit der Himmelskugel; in blauem Kleide und gelbem Mantel, sie hat Schuhe an, und einen Lorbeerkranz. Kalliope, mit schöner Stimme, die Sängerin der Helden, leicht geschürzt, mit grünem Rock und weißem Mantel, einem Epheukranze, rother Kopfbinde, Ohrringen, Armbändern am Oberarm und Sohlen an den Füßen; sie hält ein zusammengerolltes Volumen in der Rechten. Diese, sagt Hesiod, ist die vortrefflichste, denn sie begleitet Herrscher und Helden, und bringt ihre Thaten auf die Nachwelt — und hier schließt sie den blühenden Kreis.

Außer der einer jeden zukommenden Charakteristik sind noch auf den Sockeln, worauf sie sitzen, ihre griechischen Benennungen angebracht, die, insofern sie bei den herkulanischen Musen angezeigt sind, nach diesen abgeschrieben worden; zu den übrigen hat man ähnliche hinzugefügt. Sie sind folgendermaßen zu ergänzen: *) . . . .

Unter diesen Nischen bleiben durch die Art der Anordnung nur noch neun Felder; denn eine derselben kommt über den Kamin, eine andere über den großen Spiegel, der zwischen beiden Thüren angebracht ist. So wie die oberen Musen ihren heiligen Schutz über den Saal ausbreiten, und der Versammlung ihre erfreulichen Gaben, Ergötzung des Geistes und die sanft vergleichende Rede, welche die Menschen in Liebe vereint, und muntere Scherze verleihen: also sollten in diesen unteren Feldern mehr für die Sinne reizende Bilder angebracht werden, die den Menschen auch an sein physisches Dasein erinnern und ihn zum fröhlichen Genuß desselben

*) Da an dieser Stelle im Originale verschiedene Fehler und Unrichtigkeiten vorkommen, so habe ich vorgezogen die wenigen Zeilen lieber auszulassen, als sie entweder mit jenen Mängeln oder in der sonst üblichen Fassung zu geben. Denn sachlich ist es hier ganz werthlos, ob die bereits aufgeführten Namen des Apollon, der Mnemosyne und der Musen auch noch in griechischen Capitälbuchstaben da stehen oder nicht. D. H.

auffordern. Hierzu ward das Bild des Komus gewählt, des Gottes der Gastereien, der Lust und Fröhlichkeit, unter dessen schwärmendem Tanze des Lebens lachendere Seite geschildert wird.

Dem Unbefangenen, unbekannt mit Kummer und Druck, der des Neides Zahn nie fühlte, jeden gegenwärtigen Augenblick genoß und den künftigen stets mit neuen Freuden herannahen sah, dem lacht die gesegnete Natur, dem ist das Leben ein fröhlicher Tanz auf blumiger Aue. Aber wenn er angefeindet, dem Kummer und Druck unterliegt, die Gegenwart entrückt, die Zukunft ohne Hoffnung sieht, dann erst schilt der Mensch gallsüchtig die Natur und sein Dasein. Doch letztere Darstellung durfte hier keinen Platz finden.

Es ist demnach in fortschreitenden Bildern auf dunklem Grunde, die, wie die der Musen, bei der Thür anfangen, unter dem Tanze des Komus der fröhliche Gang des Lebens geschildert. Man fängt an mit der Vorbereitung zu diesem Tanze, und schließt mit der Ermüdung und Ruhe nach selbigem. In dem ersten Gemälde bindet sich der Gott die Sohlen unter; im zweiten windet er sich einen Kranz; im dritten zündet er seine Fackel an; im vierten füllt er sich die Schale; im fünften tanzt er, diese in der Hand; im sechsten leert er sie tanzend; im siebenten schwärmt er bakchisch, hoch die Fackel schwingend; im achten taumelt er nur noch ermüdet und läßt die Fackel sinken; und im neunten ruht er mit übergeschlagenen Beinen, auf die ausgelöschte Fackel gestützt. Herder führt aus dem Philostrat einen ähnlichen ruhenden Komus an *), und wer fühlt hierbei nicht sogleich das Bild des sanften Entschlafens nach einem schönen genußreichen Leben? Vielleicht, dies sei im Vorbeigehen gesagt, stellen ähnliche Genien auf römischen Grabmälern oft nichts als diesen ruhenden Komus vor. In der Anwandlung des Schlafes scheint er, wie auch Philostrat es angiebt, zu vergessen, was er in den Händen hält, und öffnet sie. Daß man ihm aber einen Schmetterling auf den Kranz gesetzt, den er in der Linken hält, soll ihn nicht zum Todesgenius umbilden; soll nur den Verstand an dies schöne Gleichniß erinnern,

*) In der Abhandlung: wie die Alten den Tod gebildet, im zweiten Briefe. (Werke. Ausgabe v. 1852. XXV. S. 156 ff.)

das eine Reihe von Aufmunterungen zur Freude so paßlich zu schließen scheint.

Noch befinden sich zwei Gottheiten in dieser Gesellschaft, die aber nur als Nebenbegriffe zu betrachten sind; da sie zwar mit obigen verwandt sind, doch aber in die wesentliche Verbindung jener ersten Begriffe nicht eigentlich hingehören. Die erste ist Amor, der in der Musen Nachbarschaft wohnt. In dem mittleren Basrelief über dem Spiegel ist er vorgestellt auf der Flöte spielend und um ihn tanzen sieben Genien im Kreise; eine Anspielung auf die pythagoräische Harmonie der Sphären. Ueber der wirklichen Thüre reitet er im Triumph auf einem Löwen, die Leier in der Hand, und ihn begleiten seine Gespielen mit den erbeuteten Waffen der mächtigen Götter.

Ueber der falschen Thür ist er vorgestellt, wie er mit seinen Gespielen zwei Widder gegen einander hetzt; auf einem derselben reitet ein Amorin noch, da sein Gegner von dem andern herabgefallen ist. Amor hetzt oft die sanftesten Gemüther gegen einander.

Die andere Gottheit ist Bakchus. Auf einer großen Vase, die auf dem Kamine steht, ist dessen Triumph vorgestellt. Er fährt auf einem Wagen, von einem Pardel und einem Bocke gezogen, auf denen zwei spielende junge Faune reiten, begleitet von seinen fröhlichen Genossen. Durch die Masken am Bauche, und die Schwäne, Apollon's Vögel, die oben auf dem Deckel liegen und mit ihren Hälsen gleichsam den Griff desselben bilden, wird übrigens dies Gefäß genauer für den Ort bestimmt.

Dies ist die Beschreibung der poetischen Darstellungen, mit welchen dieser Saal ausgeschmückt ist; zu welcher nur noch hinzugefügt wird, daß die Sphinx und der Greif, die über den Thüren zu beiden Seiten der Nische Apollon's sitzen, Attribute dieses Gottes sind. Sie sind die Hüter seines Heiligthums und deuten, die Sphinx mit der Maske, welche keine theatralische ist, auf die Orakel, die in räthselhafter Dunkelheit das Schicksal verkündeten, und der Greif mit der Leier auf die Macht der Harmonie. Die jugendlichen Figuren, die rund herum den Karnieß zu stützen scheinen, sind blos schmückende Darstellungen aus der belebten Natur, die durch ihre Mannigfaltigkeit ergötzen, ohne anderen Zweck, als der Architektur, mit welcher sie genau verbunden sind.

Was die Ausführung betrifft, so sind die Figuren sämmtlich von dem Historienmaler Herrn Professor Carstens, die Architektur aber ist von Herrn Fechhelm gemalt; die Vase, was die Figuren anlangt, vom Hofbildhauer Herrn Schadow, übrigens aber von Herrn Werner, Modelleur in der Porzellan-Fabrik, verfertigt. —

Der höchste Ehrenlohn dieser Künstler wird sein, wenn der Kenner beim Anblick ihrer Arbeit das Urtheil fällt, daß die Absicht des besten Königs bei seiner so großmüthigen Beschützung der Künste nicht verfehlt werde, indem, außer den öffentlichen Denkmälern der Kunst, auch über das häusliche Leben seiner glücklichen Unterthanen sich immer mehr Geschmack und Anmuth zu verbreiten anfängt." *)

33) S. 92. Im Staatsarchiv zu Berlin sind, wie in Anmerk. 25 bereits bemerkt, die Acten zu Carstens römischer Reise erhalten. Durch Benutzung derselben war es möglich, wesentliche Lücken der Fernow'schen Darstellung zu ergänzen und zugleich auch neue Ansichten über das Verhältniß von Carstens zu Heinitz zu gewinnen. Indem ich einige Betrachtungen über dies Letztere mir für eine spätere Anmerkung (59.) vorbehalte, lasse ich nun zunächst an den betreffenden Stellen die urkundlichen Ergänzungen folgen. Carstens Schreiben vom 8. Juni 1791 lautet:

„Gnädiger Herr!

Euer Excellenz sind meiner unterthänigsten Bitte durch Ihre gnädige Zusage zuvorgekommen, mich eine Reise nach Rom machen zu lassen, um mich in meiner Kunst ausbilden zu können. Ich erdreiste mich, in aller Unterthänigkeit Euer Excellenz schriftlich zu bitten, meiner in einem so wichtigen Punkte meines Lebens Sich huldreich zu erinnern. Vielleicht wäre itzt der Zeitpunkt, wo Sie, gnädiger Herr, meine Reise näher zu bestimmen geruhen möchten. Ich kann, wenn ich die Werke großer Meister studirt habe, ein für die Akademie weit nützlicherer Mann sein, als gegenwärtig, wo ich nur einseitig wirken kann.

Mit dem zuversichtlichen Vertrauen, daß Euer Excellenz es nicht ungnädig ansehen werden, habe ich folgenden Reiseplan entworfen:

um mit Nutzen in Rom sein zu können, wünsche ich die kurze Zeit

*) Der letzte Absatz fehlt bei Moritz, und ist also nicht von Genelli verfaßt, sondern wohl von Heinitz für den Katalog hinzugefügt.

von zwei vollen Jahren, damit ich die Wunderwerke der Kunst nicht allein sehen, sondern auch studiren kann.

Meine Lehrstelle bei der Akademie muß bis dahin besetzt sein, wozu ich meinen Bruder vorschlage, der den Unterricht bei meinen Schülern nach meinen Grundsätzen fortzusetzen die erforderlichen Kenntnisse besitzt. Seine Armuth ist Schuld, daß er bei gegenwärtiger Exposition sich nicht hat zeigen können.

Durch Euer Excellenz gnädiges Wohlwollen steht mein Gehalt itzt auf 250 Thalern. Wenn ich aus der akademischen Kasse 200 Thaler dazu erhielte, würde diese Summe zum Studiren in Rom und meinem Bruder eine Entschädigung zu geben hinreichend sein. Mein Wunsch wäre, im September-Monat dieses Jahres reisen zu können, um vor dem Winter in Rom zu sein. Und, um mich mit dem Nothwendigen zur Reise versehen zu können, würde mir alsdann im September die Hälfte von der, von Euer Excellenz bewilligten Summe ausgezahlt werden. Meine Hinreise würde auf der Post, der geradeste Weg, sein, um keine Zeit zu verlieren: über Nürnberg, Augsburg und Tyrol. Die Rückreise über Venedig, Wien und wo ich etwas zum Nutzen der Akademie in Augenschein nehmen kann.

Dies wäre mein Plan, von dem ich wünsche, daß Euer Excellenz ihn gnädig anzusehen geruhen möchten.

Mit der vollen Zuversicht, mich meines hohen Beschützers würdig zu zeigen, ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Euer Hochfreiherrlichen Excellenz
unterthänigster Knecht
Carstens."

Hierauf erwiderte der Minister unterm 22. Juni 1791, daß das bisher dem Herrn Burnat gewährte Stipendium erst am 1. Juni 1792 vacant werde, daß Carstens also die Reise bis dahin auszusetzen habe, ganz so wie Fernow die Worte anführt. Der Brief fährt jedoch noch fort hinter „verwalten kann", — „wohingegen ich alsdann in Ihre Abreise nach Rom recht gern willigen und Ihnen dazu die Burnat'sche Pension von 200 Rthlr. versichern will, worauf ich also Ihre Erklärung noch erwarte."

Carstens äußert sich hiernach, am 30. Juni 1791, in folgendem Schreiben:

„Gnädiger Herr!

Für die Gnade, so Euer Excellenz mir durch die Bestimmung meiner Reise nach Rom und die Versicherung der Pension des Herrn Burnat von 200 Rthlr. auf künftiges Jahr im Juni-Monat zu meinem dortigen Studium, als Zulage zu meinem itzigen Gehalt von 250 Rthlr., haben angedeihen lassen, danke ich in aller Unterthänigkeit mit gerührtestem Herzen. Gerne willige ich ein und schätze mich glücklich, der Erfüllung meines Wunsches nunmehro mit Gewißheit entgegensehen zu können. Ich kann meine Umstände, die durch die ersten zwei Jahre meines Hierseins, weil ich keine Arbeit gehabt habe, schlecht geworden sind, bis dahin verbessern, um meine Pension zusammenzuhalten. Mein Bruder wird auch während der Zeit etwas der Beurtheilung von Euer Excellenz Würdiges zu machen suchen, wozu ich ihn soviel als möglich unterstützen werde.

In der Hoffnung, daß Euer Excellenz so gnädig sein werden, die Zeit meines Dortseins zu bestimmen, ersterbe ich u. s. w." (wie oben.)

Bei den Akten findet sich nun ein Brief von Carstens, den er unterm 22. März 1792 an den Minister richtete, und worin er diesem auf dessen Erfordern, welches anscheinend mündlich erfolgt war, den Plan zu seiner Reise mittheilte. Dieses Schreiben lautet:

„Gnädiger Herr!

Auf Euer Excellenz gnädigen Befehl habe ich gegenwärtigen Plan zu meiner Reise nach Rom entworfen, als wozu Hochdieselben mir die 200 Thaler, so Herr Burnat auch zu diesem Zweck gehabt, als eine Zulage zu meinem gegenwärtigen Gehalt von 250 Thalern versichert haben.

1tens geht meine Reise-Route durch folgende Städte, wobei ich angemerkt, wie viele Tage mir hier oder dort aufzuhalten nothwendig sind:

Dresden	8 Tage	um die Werke der Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst zu betrachten.
Wien	8 „	
Venedig	14 „	
Mantua	8 „	
Parma	14 „	
Bologna	4 „	
Florenz	3 Wochen	

Rom, als das Ziel meiner Reise, zwei Jahre; die ich unge-

hindert auf Euer Excellenz hohe Versicherung unter dem 23. Februar h. a. *) zu meiner Weise im Studiren und mich als Autor zu zeigen gebrauchen soll.

2tens brauche ich zu dieser Reise drei Monate, vom 1. Juni angerechnet, weil ich Kunstwerken, die meine Kenntnisse bereichern können, nicht vorübergehen kann, wenn sie auch etwas außer meiner Reise-Route lägen.

3tens werde mir zu dem 1. Juni h. a. das erste Quartal von meiner dortigen Pension hier zur Reise ausgezahlt. Ich habe das volle Vertrauen zu Euer Excellenz Gerechtigkeitsliebe und Billigkeit, daß Hochdieselben mir zugestehen werden, daß ich hiermit die Reise nicht bestreiten kann. Die Tour durch die Städte, die ich angezeigt habe, bis nach Rom, ist mir von der größten Wichtigkeit. Sie macht gegen 240 Teutsche Meilen. Die Meile zu 6 Groschen Postgeld gerechnet, macht schon 60 Thaler. Nun kommt, was ich den Schirrmeistern und den Postknechten an Trinkgeld geben muß. Welches alsdann schon so viel beträgt, als mein erstes Quartal ausmacht. Ueberdem ist das Reisen mit Vetturino in Italien theuer. Für meine Person bleibt also hiervon nichts übrig. Ich bitte also dieserhalben Euer Excellenz unterthänigst, mir ein Reisegeld zu bestimmen, wofür ich auf eine anständige Art reisen kann. In den Städten wo ich mich aufhalte, kann ich doch in keinem schlechten Wirthshaus logiren, und fast überall, wo etwas für mich Nützliches zu sehen ist, muß ich ein Trinkgeld parat halten. Reeller Nutzen für mich und die Akademie ist der Zweck meiner Reise.

4tens würde mir meine Pension in Rom allemal zu Anfang des Quartals ausgezahlt, um nicht genöthigt zu sein, auf Credit zu leben.

5tens vertritt mit Euer Excellenz hoher Genehmigung mein Bruder in meiner Abwesenheit meine Stelle. Da die Gnade, die Euer Excellenz mir bis dahin haben angedeihen lassen, mich vollkommen überzeugt, daß ich die von Hochdenenselben mir bestimmten 450 Thaler ganz zu meinem Studio anwenden soll, und welche ich auch bedarf, so erdreiste ich mich in Betreff meines Bruders (da derselbe so wie ich statt einer Stunde täglichen

*) Wahrscheinlich mündlich, wenn jedoch schriftlich abgegeben, so fehlt das betreffende Stück in den Acten.

Unterrichts zwei, auch wohl mehr, zu geben genöthigt ist, und ihm diese von seinem Broderwerb abgehen) zu bitten, daß Euer Excellenz hierauf Rücksicht zu nehmen geruhen und ihm etwas für seine Mühe ansetzen.

In der Zuversicht, daß Euer Excellenz meine freimüthige unterthänigste Vorstellung nebst meinem Reiseplan nicht ungnädig ansehen werden, ersterbe u. s. w." (wie oben.)

In des Ministers Antwort vom 8. April 1792 wird auf die Resolution vom 22. Juni 1791 Bezug genommen, und die Zusage der 200 Thaler zu dem Gehalte von 250 Thaler auf 2 Jahre wiederholt. Dann heißt es: „Vorher aber muß derselbe, in Gemäßheit seines Versprechens vom 30. Juni a. p. annoch darthun, daß sein Bruder während seiner Abwesenheit seine Stelle gehörig versehen kann, in dessen Entstehung aber, Sich mit einem andern, dem ꝛc. Curatorio zur Approbation in Vorschlag zu bringenden Subject deshalb auf seine Kosten abfinden." Von der Berichtigung dieses Punktes wird die Zahlung der 200 Thaler auf zwei Jahre abhängig gemacht, und endlich wird das Gesuch um „besondere Reisegelder" abgeschlagen, mit dem Bemerken, daß die Ausgaben der akademischen Kasse fixirt seien, und daß Carstens in seinen Vorstellungen vom 8. und 30. Juni v. J. in dieser Hinsicht nichts verlangt habe.

Nach zwei Tagen, am 10. April, ist Carstens Gegenäußerung schon fertig; sie lautet:

„Gnädiger Herr!

In aller Unterthänigkeit erdreiste mich, Euer Excellenz anzuzeigen, daß mein Bruder den Dienst für mich bei der Akademie nicht versehen will. Ich habe dieserhalben mit meinem Freunde, dem Architekten Herrn Joh. Chr. Genelli gesprochen, der aus Freundschaft zu mir mein Amt während meiner Abwesenheit unentgeldlich versehen will. Euer Excellenz sind von der Fähigkeit dieses Mannes vollkommen überzeugt. Ich hoffe, daß Hochdieselben Ihre gnädige Genehmigung nicht versagen werden. Auf diese Weise habe ich als ein ehrlicher Mann für den guten Unterricht meiner Schüler gesorgt.

Mit u. s. w." (wie oben.)

Diese Vertretung durch Genelli ist nicht zur Ausführung gelangt. Es scheint, daß vom Minister zunächst das Directorium zur Aeußerung

in dieser Sache angeregt worden sei, denn es ist eine Eingabe vom 22. April 1792 da, in welcher der Director Rode vorschlug, daß Heinitz „weil der Herr Professor Carstens nach Rom reisen wird, zum Unterricht in der Gypsklasse den älteren Herrn Rector Meil" bestellen möge. Rode fügt noch die wärmsten Empfehlungen für denselben hinzu. Am 29. Mai wurde denn auch diesem Meil unter dankender Anerkennung seiner Bereitwilligkeit die Vertretung übertragen. Aber bereits am 4. October kam Meil wegen einer Zulage von 100 Thalern ein, die ihm jedoch trotz wiederholter Anstrengungen entschieden und mit dem Bemerken versagt wurde, daß seine Leistungen mit einem festen Gehalte von 300 Thalern u. s. w. gut bezahlt seien. Meil scheint den Anforderungen nicht entsprochen, und endlich durch ein albernes Gemälde, über welches sehr interessante Gutachten von allen Professoren, namentlich von Chodowiecki, Genelli u. A. vorhanden sind, seinen Fall beschleunigt zu haben. Er wurde 1801 wegen „Alters und Unvermögens" in den Ruhestand versetzt. — Genelli aber, dessen Anerbieten auf diese Weise abgelehnt wurde, ist zu derselben Zeit, im Mai 1792, zum Mitgliede der Akademie ernannt worden.

Das nächste Stück in den Reise-Acten ist nun eine Eingabe vom 28. Mai folgenden Inhaltes:

„Da ich von den 225 Thalern, als der Hälfte meines Jahrgehaltes in Rom, die mir hier zur Reise aus der akademischen Kasse ausgezahlt werden, ein Beträchtliches zu meiner Equipirung hier lassen muß, mit dem Rest aber ohnmöglich über die in meinem Reiseplan benannten Städte meine Tour nach Rom nehmen kann, sondern den geradesten Weg zu nehmen mich genöthigt sehe, um nicht mit leeren Händen dort anzukommen: so habe ich Seiner Excellenz in aller Unterthänigkeit den Vorschlag gethan, mir, wo nicht aus der akademischen, doch aus einer andern Kasse 100 Thaler außer meinem Gehalte zu meiner Reise vorschießen zu lassen; als welche hundert Thaler ich mich verpflichte, nach meiner Zurückkunft in effectu baar oder terminweise von meinem Gehalte wieder zu bezahlen. Seine Excellenz sind vollkommen von dem großen Nutzen für mich in Absicht der Kunst überzeugt, wenn ich meine Reise über Venedig und die anderen in meinem Plan angezeigten Städte nehmen kann, und sind geneigt, meine

unterthänigste Bitte mir zu gewähren. Sie haben mir darauf befohlen, sogleich, als am 27. Mai, zum Herrn geheimen Rath Moelter Hochwohlgeboren zu gehen, und Ihnen zu sagen, daß Sie Sich den Morgen gleich nach dem Feste, als den 29. Mai, zu Seiner Excellenz bemühen möchten; da alsdann Seine Excellenz, indem meine Reise auf den 6. Juni h. a. festgesetzt, die Sache zu berichtigen, für mich die hohe Gnade haben wollen."

Hieraus ergiebt sich, daß Carstens Geldverlegenheit mit der Annäherung des Zeitpunktes seiner Abreise wuchs, daß er am 27. Mai noch einen Versuch persönlich beim Minister wegen Gewährung weiterer Mittel machte, und daß er hierin glücklich war. Heinitz verwies ihn an seinen Secretär, geh. Rath Moelter (s. S. 213), auf dessen Verlangen jedenfalls Carstens diesen Bericht schriftlich zu den Acten eingab. Nach der Rücksprache des Ministers mit Moelter wurde nun Carstens aufgefordert, „seine hiesigen Gläubiger zu benennen", da diese von Seiten der akademischen Kasse bezahlt werden sollten, und am 31. Mai zeigte Carstens in Bezug auf seine Miethsverpflichtungen gegen den Holzhändler Meyerhoff an der Spandauer Brücke das Nöthige schriftlich, einige andere Schulden mündlich an.

Darauf erging am 1. Juni 1792 eine Verfügung an den Rendanten der Akademie-Kasse Louis folgenden Inhalts:

Die 100 Thaler sind gemäß des Entschlusses des Königs zu zahlen und zwar:

1) an Meyerhoff für die Miethe bis 1. Octbr. 1792	18	ℛ	12 —
2) dem Kaufmann Friederichs für verschiedene Kleidungsstücke	47	„	7 6
3) dem Schneider Lemme für Arbeiten	6	„	1 —
4) dem Carstens selbst die nach Abzug obiger Summe noch verbleibenden	26	„	3 6
in Summa . . .	100		Thaler.

Es wird Anweisung ertheilt, in dieser Art zu zahlen „und bei der Retour des Carstens aber wegen Wiederbezahlung dieser 100 Thaler die nöthige Erinnerung zu thun."

Eine zweite Verfügung von demselben Tage und an denselben Rendanten weist diesen an, die Summe von 225 Thalern, nämlich zwei

Quartale Gehalt mit 125, und ein halbes Jahrgeld mit 100 Thalern, an Carstens praenumerando zu zahlen.

So waren alle Hindernisse beseitigt, Carstens sah den Wunsch seines Lebens an der Schwelle der Verwirklichung, und wir werden mit Recht annehmen, daß er gewiß spätestens an dem festgesetzten 6. Juni 1792 die Reise angetreten hat. —

Wir erfahren aus diesen Angaben gleichzeitig, daß also Carstens, wenigstens die letzte Zeit vor seiner Abreise von Berlin, in dem Hause des Holzhändler Meyerhoff an der Spandauer Brücke gewohnt hat. Dem Meyerhoff gehörten nun, ausweislich älterer Stadtpläne und Kataster, die Häuser Nr. 1 und 2, und noch jetzt haften dieselben Nummern an denselben Stellen, nur mit dem Unterschiede, daß aus Nr. 1, wo der Holz- und Bretterplatz war, und wo an der Straße sich nur unbedeutende Gebäulichkeiten befanden, jetzt die Nummern 1, 1a und 1b gemacht sind. Das Haus Nr. 2, welches dicht an der Brücke und mit der Seitenfront über dem hart vorbeifließenden Spreearm liegt, stammt, der Architektur und inneren Einrichtung nach zu urtheilen, aus der Zeit Friedrich's des Großen, so daß der Schluß, dies sei das Meyerhoff'sche Wohnhaus gewesen, wohl berechtigt ist. Hiernach ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß Carstens in dem noch jetzt erhaltenen großen Hause an der Spandauer Brücke Nr. 2 gewohnt habe, obwohl auch die Möglichkeit, daß er in einer der jetzt nicht mehr vorhandenen Gebäulichkeiten gewohnt habe, nicht ganz auszuschließen ist.

[34]) S. 93. Daß Friedrich Carstens nur eine sehr schwache künstlerische Kraft war, ergiebt sich aus einigen Arbeiten von ihm, die noch erhalten sind; so namentlich einer getuschten Zeichnung, 14" hoch und eben so breit, die einen Gegenstand der römischen Geschichte darstellt und im Kupferstichkabinet zu Berlin sich befindet, und ferner zwei kleinen Kupferstichen im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Diese letzteren stellen im Oval den Amor mit Pfeil und Bogen, dann Amor und Psyche dar; sie sind außer den Unterschriften bezeichnet „dessinée et gravée par Carstens," allein die Arbeiten sind ganz gewöhnliche Machwerke im damaligen Modegeschmack, und sie zeigen von unserm Carstens, dem sie mehrmals zugeschrieben wurden, keine Spur. Der Autor ist unbe-

dingt Friedrich Carstens, und zwar auch positiv erwiesen deshalb, weil Zeichner und Stecher dieselbe Person sind. Unser Carstens hat nun niemals in Kupfer gestochen, während Friedrich diese Kunst verstand. Dies versichert dem Herausgeber ausdrücklich Buonaventura Genelli, welcher noch hinzufügt, daß in seiner Familie dieser Friedrich eigentlich immer als Kupferstecher angesehen wurde. Hiernach kann die Autorschaft des letzteren für diese beiden Blättchen keinem Zweifel unterliegen, und man muß unsern Carstens von der Last, diese dürftigen Machwerke hervorgebracht zu haben, ein für allemal befreien (vergl. bei F. v. Alten ꝛc. Nr. 107 u. 108). Endlich besitzt das Berliner Kupferstichkabinet aber auch, auf einer Platte in Octav gestochen, drei kleine Bildnisse, nämlich Duhan de Jandun, Jordan und Marquis d'Argens, von denen die beiden ersteren mit F. C. sc., das dritte mit Frisch pinx. F. Carstens sc. bezeichnet sind. Die Brustbilder, im Oval, sind in Aquatinta ausgeführt, die Einfassung nach damaliger Mode mit der Nadel leicht gerissen. Demnach ist nicht zu zweifeln, daß Friedrich Carstens Kupferstecher und daneben auch Maler (S. 91) war. Er muß übrigens kein besonders gutartiger Mensch gewesen sein, da er, wie wir sahen, es sogar über sich gewinnen konnte, die Vertretung seines Bruders während dessen Reise nach Italien zu verweigern, und sich durch die Freundschaft Genelli's, des Architekten (S. 229), beschämen zu lassen.

35) S. 94. Diesem Urtheile kann der Herausgeber nicht beistimmen, vielmehr scheint ihm diese „Schlacht von Roßbach" die Erwartung zu übertreffen, welche man von Carstens in Bezug auf die Behandlung moderner Gegenstände hegen kann. Jedenfalls ist das Werk innerlich wahrer, als irgend Einer der damaligen Zeitgenossen, mit alleiniger Ausnahme von Chodowiecki und Gottfried Schadow, es zu machen im Stande war, und zudem empfiehlt es sich durch eine sehr saubere technische Ausführung. Sein Hauptwerth aber wird darin bestehen, daß es ein umfangreiches Denkmal ist für Carstens Art und Weise, Portraitfiguren aufzufassen und durchzuführen. Es ist sehr zu bedauern, daß dies Blatt nicht bereits vervielfältigt ist, und dem Herausgeber ist es besonders leid, hier anmerken zu müssen, daß seine Bemühungen, diesem Buche eine Photographie jener Zeichnung beizugeben, zur Zeit an den dermaligen Zuständen der Aka-

demie, welche das Blatt noch besitzt, scheiterten. Eine nähere Darlegung der letzteren, obwohl urkundliche Beweismittel dafür zur Hand lägen, gehört nicht hierher.

[36]) S. 95. Außer den hier genannten Arbeiten verfertigte Carstens in Berlin noch verschiedene andere Werke, über welche, soweit Kunde von ihnen zu erlangen war, das anhängende Verzeichniß Nachricht giebt. Hier ist noch Folgendes zu denselben zu bemerken:

1) Die Skizze in Thon: „Herkules mit dem Centauren." Auf derselben Ausstellung, wo diese Skizze war, befanden sich auch unter Nr. 224 und 227 zwei Skizzen von G. Schadow: „Herkules mit dem Löwen und Theseus mit dem Minotauros", augenfällig zum Schmucke der neuerbauten s. g. Herkules-Brücke in Berlin bestimmt. In kolossaler Ausführung stehen gegenwärtig auf dieser Brücke: „Herkules mit dem Centauren", welchen Schadow nach einem Kupferstiche der Gruppe des Giovanni di Bologna in der Loggia dei Lanzi zu Florenz auf den Wunsch des Baudirector Langhans (Schadow, Kunstwerke S. 23. Friedländer, G. Schadow S. 82) modellirte, — und „Herkules mit dem Löwen", welchen der zu jener Zeit in Berlin vielbeschäftigte Bildhauer G. N. Boy (Katalog der Kunstausstellung v. 1791 Nr. 20) modellirte und ausführte. Carstens scheint hiernach entweder aus freiem Antriebe oder in Folge einer Aufforderung von Seiten des Architekten jene Skizze, vielleicht auch nach dem erwähnten Kupferstiche, gemacht zu haben und so in einen Wettstreit mit Schadow getreten zu sein. Daß er in demselben unterliegen mußte, erklärt ohne Weiteres Schadow's bedeutende technische Ueberlegenheit.

2) „Die Geburt des Lichtes." (Vergl. S. 212.) Der Katalog der Kunstausstellung von 1791 enthält unter Nr. 35 diese Erklärung, welche jedenfalls von Carstens selbst herrührt:

„Eine kolorirte Zeichnung: Phthas und Neitha und ihr Sohn Phanes, worin das Sujet in Herder's ältester Urkunde des Menschengeschlechts nachzuschlagen ist. Phthas die schaffende Kraft zeugte mit der Neitha (die Nacht vor der Schöpfung) den Phanes oder das Licht; nach dem Schöpfungssysteme der Phönizier." In der Ausgabe von Herder's Werken von 1852 steht die betreffende Stelle im 4. Bande S. 109 ff.; mit dieser ist S. 26 ff. zu vergleichen. Die phönizische Kosmogonie ist aus der ägyptischen ent-

ſtanden und lehnt ſich im letzten Grunde auch eng an die moſaiſche an. Phthas iſt der webende Geiſt, der aus Neitha, der Finſterniß, das Licht erzeugt. Carſtens ſcheint denſelben Gegenſtand in Rom umgezeichnet zu haben, denn die Compoſition, welche wir jetzt in Weimar beſitzen (ſ. Verzeichniß), iſt eine der ſchönſten, vielleicht die vollkommenſte Arbeit von Carſtens überhaupt, und ſie kann in dieſer Klaſſicität nicht damals ſchon in Berlin gemacht ſein; auch iſt die letztere Kreidekarton, während jene in Aquarell ausgeführt iſt. Möglicherweiſe diente dieſer Compoſition die in Lübeck gemachte Zeichnung der Schöpfung, die ausdrücklich als ſchwebende Gruppe bezeichnet wird, zur Grundlage, denn Carſtens liebte es, ſchon einmal behandelte Ideen ſpäter wieder vorzunehmen und beſſer zu geſtalten.

3) Die Deckenmalereien im Schloſſe. Im Anhange des Katalogs der Kunſtausſtellung von 1791, wo eine Beſchreibung der ſeit 1789 in Berlin verfertigten größeren Kunſtwerke gegeben iſt, heißt es S. 17: „Vom Herrn Profeſſor Carſtens ſind folgende Basreliefs in den Zimmern von Ihro Majeſtät der regierenden Königin an der Decke gemalt: Das eine von den beiden langen Stücken: Orpheus ſpielt auf ſeiner Leyer vor dem Pluto und der Proſerpina. Euridice, die auf ihren Geliebten zueilt, wird von den drei Richtern der Unterwelt zurückgehalten. Hinter dieſer Gruppe ſitzen die drei Schickſalsgöttinnen. — Das Gegenſtück ſtellt den Apollo mit den neun Muſen und den drei Grazien vor. — Das eine von den kleineren ſtellt die vier Tageszeiten vor. Apollo, der einen Pfeil abgeſchoſſen, um die Schnelligkeit ſeines Laufes zu bezeichnen, geht ihnen voran. — Das Gegenſtück am Fenſter: die vier Alter des menſchlichen Lebens, die nach der Muſik der Zeit tanzen; — und daneben: Polyphem und Galatea. — Gegenüber tanzen eiferſüchtige Jünglinge nach der Flöte des Pan. Dieſer iſt hier ein Symbol der zeugenden Natur. An ſeinen Rücken lehnt ſich Kupido, dem der Gott der Scherze, Jokus, eine Schellenkappe aufſetzt.“ Dieſe Erläuterung rührt aller Wahrſcheinlichkeit nach nicht von Carſtens ſelbſt her, da ſie verſchiedene Unrichtigkeiten (ſ. das Verzeichniß) enthält. Vielleicht hat der Künſtler hier einige frühere Compoſitionen benutzt, was theils ſeiner Neigung entſpricht, theils aus dem Umſtande zu ſchließen iſt, daß die ſechs Stücke künſtleriſch nicht auf ganz gleicher Stufe ſtehen. Die „vier menſchlichen Alter nach der

Musik der Zeit tanzend" hatte Carstens schon in Lübeck componirt, und daß er dies ebenfalls hinsichtlich der „vier Tageszeiten" gethan, wird deshalb sehr wahrscheinlich, weil er damals auch die vier Jahreszeiten und die vier Elemente gezeichnet hat. Freilich setzte er hier statt vier nur drei Menschenalter, drei Tageszeiten. Die Parzen, die hier auf dem Orpheusbilde vorkommen, sind ebenfalls ein ihm beliebter Gegenstand; er hat sie einzeln in Berlin und Rom componirt, und sie auch auf dem Bilde der Nacht angebracht. Den Parnaß hat er gleichfalls später wiederholt.

Die besten der sechs gemalten Streifen sind die beiden längeren: Orpheus im Hades, und der Parnaß. Hier zeigt sich sehr deutlich ein außerordentliches Stylgefühl, eine nicht unbedeutende Sicherheit in der Behandlung der Gestalt und der Gewandung, eine schöne Gliederung und Gruppirung der Composition und vor Allem als Träger des Ganzen jener edle, auf das Höchste und Beste gerichtete klassische Geist. Die übrigen vier Streifen stehen hiergegen etwas zurück; man merkt noch einiges Ringen mit den Darstellungsmitteln, und Einzelnes, wie z. B. die Figur des Polyphem erscheint noch steif und fast schülerhaft. Starke Verstöße gegen die Gesetze der Proportionalität finden sich auf allen Stücken. Diese Umstände machen es wahrscheinlich, daß Carstens 1789 oder spätestens Anfang 1790 diese Bilder gemacht habe, daß er mit den vier kürzeren Streifen angefangen und hierzu frühere Compositionen zum Theil benutzt, und daß er zuletzt die beiden längeren Stücke nach neuen Entwürfen ausgeführt habe. In den letzteren ist Carstens seiner kunstgeschichtlichen, großen Bedeutung nach nicht zu verkennen, und sie bekunden schlagend den erheblichen Fortschritt, den er in seiner Entwickelung zu Berlin gemacht hat. Die Gestalt des Orpheus selbst erinnert in ihrer Haltung sehr an die in der Glyptothek von Cornelius gemalte, und beide entsprechen dem Geiste der Antike im hohen Grade, so daß die innere Verwandtschaft dieser Künstler, wenigstens in ihrer Richtung auf das Alterthum, hier recht klar zu Tage tritt.

Diese Darstellungen sind mit einer überraschenden Geschicklichkeit in Leimfarben auf den Bewurf der Decke unmittelbar gemalt (die Dorville'schen Malereien waren auf aufgeklebtem Papier ausgeführt, s. oben Anmerk. 31). Sie sind als flache Reliefs grau in grau gehalten und stark

mit weiß gehöht; vor etwa 3 Jahren sind dieselben, als das ganze Zimmer neu ausgestattet wurde, mit Brod sorgfältig abgerieben und so von langjährigem Schmutz gereinigt, dann auch sauber retouchirt worden, so daß sie als sehr wohl erhalten gelten müssen. Carstens hat diese Malereien, wie dem Herausgeber der Herr geheime Rath Bußler als actenmäßige Thatsache mittheilt, im Auftrage des betreffenden Architekten (vermuthlich Genelli), der die Ausstattung des Zimmers damals besorgte, gemacht und ist von diesem dafür bezahlt worden. Aus den Rechnungsbelegen des k. Hofmarschallamtes ist deshalb nur zu ersehen, was die Einrichtung im Ganzen gekostet hat. Dies gehört natürlich nicht hierher. — Man hatte diese Werke des Carstens fast vergessen, als A. Hagen in seinen Vorlesungen über die neuere deutsche Kunst (Berlin, 1857. I. S. 23.) an sie und ihre Beschreibung im Ausstellungskatalog von 1791 erinnerte. Der Nächste, der sich dieser Sache dann annahm, war R. Schöne; er hat in den Wiener Recensionen von 1864 einen kurzen Bericht veröffentlicht.

4) Der Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen. Carstens äußert sich darüber in dem Ausstellungskataloge von 1791 unter Nr. 8 („Ein Modell zu der Statue des Höchstseeligen Königs in Gyps mit Postament.") wie folgt:

„Ich habe mir hierbei vorgesetzt, erstens den Willen Sr. Majestät, so wie derselbe in der Publication Sr. Excellenz des Herrn Staatsministers von Heinitz angezeigt worden, aufs Pünktlichste zu befolgen, und zweitens soviel von der persönlichen Aehnlichkeit und den charakteristischen Eigenschaften dieses Helden auszudrücken, daß er auch in seiner antiken Umkleidung dennoch kenntlich sei, ohne dadurch die Größe und Reinheit der Formen, die in einem Monumente dieser Art als wesentlich erfordert werden, hintanzusetzen."

„Ein Piedestal zu obigem Modell, ebenfalls in Gyps, vom Architekten Herrn Johann Christian Genelli angegeben, gleichmäßig nach der Idee der Publication, in Granit auszuführen: welchem nach der Erfinder gesucht, sein Modell, wie es die zur Ausführung bestimmte Materie und die Größe des Gegenstandes selbst erfordern, aus so simplen und großen Theilen zusammenzusetzen, als es die Natur der Sache nur immer erlaubte."

Außer Carstens hatten, in Folge der an alle Künstler des Landes gerichteten öffentlichen Aufforderung, theils in Zeichnungen, theils in Modellen ferner Entwürfe ausgestellt: Rode, Chodowiecki, Meil d. J., Frisch, Meil d. Ä., Puhlmann, Schadow, Bettkober, Hillner, Cunningham, Melzer, Wohler, Eckstein, Renz, Gentz, Matthies und ein Ungenannter. Bekanntlich ist keiner dieser Entwürfe zur Ausführung gelangt; auch die poesievollen Entwürfe Schinkel's theilten dasselbe Schicksal, und erst Rauch war es vergönnt, dies kolossale Denkmal ins Leben zu rufen. Der Architekt J. C. Genelli, Carstens Freund, gab damals ein Gutachten, welches im Katalog von 1791 S. 61 ff. abgedruckt ist. Danach sollte das Bildniß Friedrich's zu Pferd in Bronze errichtet werden, und zwar im ruhigen Schritt reitend, das Antlitz gegen das Schloß gekehrt. Mit Lorbeer gekrönt, kommt er nach rühmlich geendigtem Kriege zum Sitz seiner Ruhe zurück u. s. w. „Auch wollen Se. Majestät, daß diese Statue in römischem Kostüm ausgeführt werde: aus dem ganz simplen Grunde, weil unsere zusammengeflickte, faltenlose Kleidung, alles Charakters entblößt, die menschliche Gestalt, hauptsächlich in Vergleichung mit dem in seiner Nacktheit prangenden Pferde, zu sehr herabwürdigt; und im Gebilde dem Auge nichts als einen glatten Klumpen Erz darstellt." Genelli spricht dann weiter von den Maßen des Denkmales in Rücksicht auf die nächsten Bauwerke, namentlich das Opernhaus, von der Steinart und der Form des Postaments, und eifert gegen die Anbringung von Reliefs an diesem, weil sie, „wenn sie von Bronze sind, eine düstere, von Marmor aber eine bunte und folglich kleinliche Wirkung thun .... Dies wäre, meiner Meinung nach, die ganze Anordnung des Fußgestells, wie ich es auch zu dem Modell des Herrn Professor Carstens in Gyps ausgeführt habe. Alles was man Schönes noch hinzu dichten könnte, würde, glaube ich, nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit von dem Hauptgegenstande, welches die Statue ist, abzuwenden, und folglich dem wahren Kenner nur ein Aergerniß sein...."

Das Modell ist nach dem Schluß der Ausstellung dann zurückgenommen und bei Genelli's aufgestellt worden. Buonaventura Genelli erzählt dem Herausgeber, es sei so groß gewesen, daß er als kleiner Knabe auf dem Pferde herumgespielt habe; im Jahre 1806 seien Franzosen auch

bei ihnen einquartirt worden, und diese hätten das ganze Modell schwarz angestrichen; so sei es nach und nach verdorben und endlich umgekommen.

37) S. 97. Friedrich Weinbrenner, 1766 zu Karlsruhe geboren, war auf seinen vielen Reisen nach Berlin gekommen und hatte sich durch Carstens bestimmen lassen, mit nach Italien zu gehen. Weinbrenner ist als wissenschaftlich gebildeter Architekt durch mehrere gediegene Schriften vortheilhaft bekannt geworden, und durch seine zahlreichen Bauten zu Karlsruhe in engeren Kreisen zu großem Rufe gelangt. Er starb in letzterer Stadt als Oberbaudirector 1826. Seine „Denkwürdigkeiten" sind von A. Schreiber (Heidelberg 1829) herausgegeben worden.

Johann Herman Cabot war 1757 zu Kopenhagen geboren und reiste, wie es scheint, mit einem Stipendium der dortigen Akademie nach Rom. Hier ließ er 1795 ein Werk „Stucchi figurati di Roma" erscheinen, und lebte nach der Rückkehr in seine Vaterstadt daselbst als Lehrer der Akademie und als Hofdecorateur. Wann er gestorben, findet sich nirgends angegeben. Carstens gedenkt seiner in dem Briefe vom 9. Febr. 1793, der hier in der Anmerk. 44 folgt.

38) S. 98. Dies Urtheil über Mengs, der selbst bis vor nicht zu langer Zeit über Gebühr verehrt und sogar vom König Ludwig mit einem, doch eigentlich dem Carstens gebührenden, Platze in der Walhalla ausgezeichnet wurde, ist jetzt durchaus allgemein. Er war das letzte glänzende Aufflackern des Eklektizismus, Carstens aber der Bote des neuen Lichtes; jener gehörte der absterbenden, dieser der auflebenden Periode an. Nichts also war natürlicher, daß Carstens und Männer, die ihm verwandt waren, sich mit Abneigung von Mengs wendeten.

39) S. 98. Wie schön zeigt sich hier Carstens! Der begeisterte Verehrer der Antike hat den freien und weiten Blick, die Größe jener alten, christlichen Meister voll und ganz zu würdigen, und er sticht ehrenvoll ab gegen die Nazarener, welche nur die mittelalterliche Kunst gelten lassen wollen und die Antike feierlichst verdammen. Dort ein ausgedehnter Gesichtskreis, hier einseitige Beschränkung. Und doch beschimpfen diese frommen Leute jene klassischen Männer unausgesetzt bis heute! Vergl. die betreffende Stelle in dem Briefe von Carstens, in der Anmerk. 44.

[40]) S. 99. Die Zeichnung, den Morgen darstellend, ist noch erhalten. S. Verzeichniß.

[41]) S. 103. Vergl. hier S. 108 u. 9. Man darf übrigens nicht vergessen, daß damals die Bildwerke des Parthenon noch unbekannt waren.

[42]) S. 103. Angelika Kaufmann, geboren 1741 zu Chur und gestorben 1807 zu Rom, die liebenswürdige und talentvolle Künstlerin, ist ja allgemein bekannt.

Friedrich Müller, geboren 1750 zu Kreuznach, lebte seit 1778 zu Rom und starb daselbst 1825. Er ist unter dem Namen Maler-Müller oder Teufels-Müller vor den übrigen Müller's ausgezeichnet. Wir werden ihn hier noch näher kennen lernen.

Heinrich Schmidt, hessen-darmstädtischer Hofmaler, war um 1740 oder 1760 zu Saarbrücken geboren, lebte sehr lange in Rom und Neapel und starb um 1818. Im Museum zu Darmstadt sind Bilder von ihm.

Friedrich Rehberg war 1758 zu Hannover geboren, seit 1787 Professor an der Berliner Akademie, doch fast ausschließlich in Rom wohnhaft, bis er zu Anfang der zwanziger Jahre sich in München niederließ. Hier starb er 1835. Auch Rehberg wird uns hier in der Folge noch öfter begegnen.

[43]) S. 107. Um dieses harte Urtheil zu verstehen, muß man Aktzeichnungen aus damaliger Zeit kennen. Selbst die besten Talente waren von der Unart, die Natur nach einer äußerlich antiken Schablone sogleich in der Aktzeichnung zu stylisiren, nicht frei; dabei erweist sich das wirkliche Verständniß der Natur als sehr ungenügend. Der Herausgeber hat mit Staunen derartige Zeichnungen selbst von einem Künstler wie Gottlieb Schick gesehen, die in der Kupferstichsammlung zu Stuttgart aufbewahrt werden. Wie unendlich kostbar sind gegen solche Arbeiten gehalten die Akte von Männern wie Cornelius, Overbeck, Schnorr, G. Schadow u. a. Es ist auch nur natürlich, daß in jener Zeit, wo die Geistlosigkeit in der Kunst herrschte, die Akte nicht mit Geist und Verständniß benutzt werden konnten, und daß folgerichtig Carstens, dem es immer zuerst auf den Geist ankam, sich beleidigt und abgestoßen fühlte.

[44]) S. 114. Der Reisebericht, welcher urschriftlich bei den S. 225 erwähnten Akten liegt, ist vom 9. Februar 1793 datirt, aber erst am

9. Januar 1794 in Berlin eingetroffen. Es ließe sich verstehen, daß Carstens erst nach einem mehrmonatlichen Aufenthalte in Rom ein solches Schreiben an den Minister richten konnte und wollte. Allein es scheint, daß er entweder das Schreiben zurückdatirt oder längere Zeit von der Absendung zurückgehalten hat. Daß diese Verzögerung von 11 Monaten absichtlich herbeigeführt wurde, sagt Fernow hier klar und deutlich. Ein Andres ist es, ob solches Verfahren klug und pflichtgemäß war; dies werden wir weiterhin zu berühren haben. Einstweilen folgt hier der Text des Reiseberichtes, der vom echtesten und reinsten Künstlergeist getragen, ein schönes Denkmal für seinen Verfasser ist, und der zugleich auch einige Urtheile und Ansichten, welche Fernow als die des Carstens mittheilt, bestätigt:

„Rom, d. 9. Februar 1793.

Gnädiger Herr!

Die Schönheit in den Werken Rafael's und Michelangelo's kann so wenig mit Worten beschrieben werden, als Kupferstiche und Zeichnungen einen Begriff davon geben. Mit Dingen, die blos für den Sinn des Gesichtes sind, wo man nur durch das Anschauen der Sache selbst sich belehren kann, ist dieses fast immer der Fall. Wie ganz anders habe ich es hier gefunden, als ich mir aus den Nachrichten des Herrn Rehberg einen Begriff gemacht habe. Kein einziges Gemälde ist mir zu Gesicht gekommen, worin nur eine Spur zu sehen, daß sein Verfasser je die unsterblichen Werke der beiden oben genannten Männer gesehen hätte. Ich habe die Kunstausstellung auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, aber gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört; daß sie es mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun hat, daß sie eine Unterhaltung für Vernünftige und nicht für Thoren ist. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als stünden sie in der Meinung, daß die Kunst darinnen bestehe. Alle Nebensachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein hingeworfener Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, das über einen Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, daß man wünschen

sollte, der Künstler möchte nie etwas anderes machen. Die alten, wahrhaftig großen Maler wandten allen Fleiß auf die Hauptsache und behandelten die Nebensachen so, daß sie ersterer nicht schadeten. Bei den jetzigen ist es umgekehrt. (Vergl. S. 106. 110.) Die Franzosen, die fast alle in den gegenwärtigen Umständen Rom haben verlassen müssen, waren doch noch bei Weitem die besten. Mit den deutschen Malern sieht es hier elend aus. Sie stehen in allen Stücken weit unter jenen. Mit der Bildhauerei stehet es so so; sie ist nie so hoch gestiegen, wie die Malerei seit der Wiederherstellung der Kunst, und nie so tief gesunken. Herr Schadow ist ein besserer Bildhauer als Canova, und dieser ist hier der beste. In der Baukunst habe ich nichts gesehen, was mit dem hängenden Thurme, dem Dom und dem Baptisterium in Pisa zu vergleichen wäre, außer etlichen von den alten Ruinen in und um Rom.

Ich bin seit October-Monat vergangenen Jahres hier und es ist mir, als wären es nur fünf Tage. Vom Morgen bis am Abend beschäftigt mich meine Kunst, wenn ich nicht in Gesellschaft Kunstwerke besehe; welches alsdann nicht so kostbar *) ist, und das Leben itziger Zeit noch außer den Kunstbedürfnissen theuer ist. Dieses und daß ich des Abends bei Licht meine noch nicht ganz wiederhergestellten Augen (s. S. 91) nicht angreifen darf, ist die Ursache, warum Ihro Excellenz noch keinen Brief von mir erhalten. Ohnehin gehört ein ganzes Jahr dazu, Rom zu übersehen. Ich bin itzo erst wieder krank gewesen, und da ich noch nicht wieder arbeiten kann, schreibe ich Briefe. Man sagt mir, daß ich mich durch zuviel Arbeiten ruinire, aber ich muß meine Zeit nützen, soviel ich nur kann, sollte es auch auf Unkosten meiner Gesundheit geschehen.

Ich habe einen Karton von meinen Argonauten gemacht, von ungefähr halber Lebensgröße (die) Figuren, worin ich von meiner ersten Idee gänzlich abgewichen bin. Meine Arbeiten machen Aufsehen. Man gafft und staunt und weiß nicht, wie ich den großen Styl aus Deutschland mit nach Rom bringe, ja wie ich dazu gekommen. Ebensosehr wie ich mich verwundere, wie alle hiesigen Künstler auch keine Spur davon in ihren

*) Wegen der sich dann vertheilenden Eintritts- oder Trinkgelder.

FOLDOUT

NOT

DIGITIZED

Arbeiten haben. Es ist eine wahre Belohnung für meinen Fleiß, wenn mir zu Ohren kommt, daß man meine Arbeiten nur mit Julius Romanus, Polidor oder Michelangelo vergleicht. Es ist ein Zeichen, daß ich auf dem Wege bin, den die großen Männer geebnet haben. Vielleicht habe ich schon zuviel zu meinem Lobe gesagt. Aber kann Selbstlob mich zu einem besseren Künstler machen als ich bin? Die Zukunft, diese strenge, unbestechliche Richterin, wird meine Verdienste und Fehler genau gegen einander abwägen, und dieses furchtbare Gericht habe ich stets vor Augen.

Meine Reise hierher ist nicht über Venedig gegangen. Man hat es mir schon in Dresden widerrathen, mitten im Sommer dorthin zu gehen, indem der Ort sehr ungesund sei. In Dresden bin ich acht Tage gewesen; die Gallerie ist eine der vorzüglichsten in Europa. Solche Arbeiten von Correggio, wie dort sind, findet man nirgends. Von dort setzte ich meine Reise nach Nürnberg fort. Eine Grablegung von Albrecht Dürer, in der Sebaldus-Kirche, ist von solcher Schönheit, daß man sie mit den besten Werken Rafael's vergleichen kann. Albrecht Dürer wird hier in Italien außerordentlich geschätzt. Man erzählt, daß Rafael einst bei Betrachtung eines Gemäldes von Dürer gesagt haben soll: Wehe uns! wenn dieser Maler nach Rom kommen sollte. — und er hatte nicht Unrecht. Diese Grablegung und ein Monument des heiligen Sebaldus, aus vielen Figuren von Bronze von Peter Vischer, sind das Merkwürdigste von Kunstsachen in Nürnberg. (Vergl. S. 98.) In Augsburg habe ich nichts Bemerkenswerthes gefunden. Von dort bin ich auf Lindau, welches eine sehr schöne Lage hat, und auf den Bodensee; den Rhein hinab bis nach Schaffhausen gefahren, wo ich, wie alle Reisende, den Rheinfall von oben und unten begafft und, wie er's wirklich verdient, bestaunt habe. Die Schweiz muß man nur der großen und schönen Natur wegen bewundern. An Kunstsachen ist außer den Werken des Holbein in Basel nichts Erhebliches zu sehen. Diese sind sehr schön. Er ist den großen Malern Italiens sehr nahe gekommen. Dann bin ich den St. Gotthard passirt, und im Lago maggiore habe ich die Borromäischen Inseln gesehen, welches der Mühe nicht werth ist. Auf der Isola bella ist alles im höchsten Grade geschmacklos. Es ist ein ziemlich hoher Fels. Man hat die Aussicht längs dem See, der mit lauter hohen Gebirgen ringsum eingeschlossen ist.

Von da bin ich mit meinen beiden Reisegefährten querüber gefahren und habe den Lago di Lugano, der von einem schmalen Strich Landes vom Lago maggiore getrennt wird, besehen. Dieser See ist viel schöner und Lugano eine schöne Stadt. Von dort sind wir den Lago di Como hinunter nach Como gefahren, sind in der Villa des jüngeren Plinus gewesen, welche noch bis auf unsere Zeit, größtentheils wie sie von Plinus erbauet, gekommen ist. Man findet noch Inschriften von ihrem ersten Bewohner, welche aber die Zeit unleserlich gemacht hat. Como ist volkreich und hat eine vortreffliche Lage. Wir setzten unsre Reise mit Vetturino von da nach Mailand fort. Diese Stadt ist groß, blühend im Handel, überall Wohlstand und Alles auf einem großen prächtigen Fuß. Das Sehenswürdigste in Absicht der Baukunst ist das Hospital von gothischer, außerordentlicher, schöner Baukunst. Alles an diesem großen weitläuftigen Gebäude ist mit großer Weisheit gemacht. Ich habe mich nicht satt daran sehen können. Den Namen des Baumeisters, der wahrlich ein großer Mann war, habe ich nicht erfahren können. *) Wie ist doch in neueren Zeiten diese Kunst bis zum Kindischen, ja Ekelhaften herabgesunken. Michelangelo ist der Vater des schlechten Geschmacks in der Baukunst, der unter seinen Nachfolgern bis auf unsere Zeit sich immer verschlimmert hat. An den Werken der gothischen Baukunst erblickt man überall Genie, an den Werken der Neueren nur Regeln. Das Abendmahl von Leonardo da Vinci in Mailand ist eines der schönsten Gemälde in der Welt. Unter den Gemälde-Gallerieen ist die des Cavaliere Melzi **) die sehenswürdigste dort. Sie besteht aus lauter Malereien, die vor Rafael's und Michelangelo's Zeit verfertigt worden; worunter man ausnehmend schöne Stücke findet. Wir setzten unsere Reise über Pavia nach Genua fort. Hier ist weiter nichts sehenswürdig als der prächtige und schiffreiche Hafen, die Lage der Stadt, welche wie ein Amphitheater an den Bergen herumgebaut ist, und republikanischer Wohlstand. Von Genua gingen wir zu Schiffe

*) Das große Hospital in Mailand, 1456 gegründet, ist von Antonio Filarete entworfen; einer der Seitenhöfe rührt von Bramante, der große Hof von Ricchini her. —

**) Diese Sammlung nebst Bibliothek besteht noch gegenwärtig im Hause des Duca Melzi zu Mailand.

nach Livorno. Unterweges hat uns ein heftiger Sturm mit Gegenwind genöthigt, in Porto fino einzulaufen, wo wir zwei Tage bleiben mußten. Der Sturm hätte beinahe alle Schiffe in dem Hafen zertrümmert. Am dritten Morgen wurden (die) Anker gelichtet und wir gingen unter Segel. Ein abermaliger Sturm aus Westen brachte uns glücklich denselben Nachmittag in den Hafen von Livorno. Diese Stadt ist nicht groß, aber sehr volkreich, hat einen schönen Hafen und ist, wie alle Handelsstädte, blühend. An Kunstwerken siehet man hier nichts. Sie ist aber dennoch für den Künstler eine der vorzüglichsten Städte. Hier ist der Ort, morgenländische Charaktere zu studiren. Und Costüm! ich habe hier vornehme Constantinopolitaner gesehen, die in weißen Gewändern und genau wie die griechischen Bildsäulen drapirt waren. Perser und Araber, Griechen und Palästriner und Aegyptier, und von allen Nationen, die um das mittelländische Meer herum wohnen. Es ist auffallend, wie diese Menschen im Gehen und Stehen und Sitzen, Essen und Trinken und in allen ihren Handlungen von Occidentalen und Nordländern verschieden sind. Alles so zwanglos, so natürlich. Es müssen sich noch keine Tanz- und Hofmeister dort eingenistet haben, dachte ich bei Betrachtung dieser Menschen. Ich bin vier Tage dort gewesen, es ist aber theuer dort zu leben. Von hier ging es auf Pisa. Es ist eine große Stadt, und wenig Einwohner. Der hängende Thurm, Dom und Baptisterium sind, wie oben gesagt, Meisterstücke der Baukunst. Der Baumeister war ein Deutscher.*) So wie man von hier ins Florentinische kommt, findet man überall Wohlstand, von Livorno und Pisa an bis ins päpstliche Gebiet. Florenz ist eine der schönsten Städte in Italien. Die großherzogliche Gallerie, woselbst sich auch die berühmte Gruppe der Niobe befindet, ist bewunderungswürdig. Schönere Straßen giebt es nirgends als hier. Meine beiden Reisegefährten setzten, nachdem sie ein paar Tage dagewesen, die Reise nach Rom fort, und ich blieb da. Den folgenden Tag wurde ich krank, und habe vierzehn Tage das Bett hüten müssen. Es ist sehr schlimm, in Italien krank zu sein, weil die Aerzte bis zum Unverschämten kostbar sind.

*) So einfach ist diese Sache nun nicht. Der Dom ist 1063—1118 von Rainaldus (resp. Boschetto), das Baptisterium 1153 von Diotisalvi, der Glockenthurm (d. s. g. schiefe Th.) 1174 von Wilhelm von Innsbruck und Bonannus erbaut.

Nachdem ich wieder genesen, habe ich täglich die hiesigen Kunstwerke besucht. Außer der Gallerie findet man in allen Kirchen aus der florentinischen Schule Meisterstücke. Masaccio und Ghirlandajo lebten vor Rafael und waren große Meister. Letzterer hat ohne Bedenken ganze Gruppen von diesen beiden Männern entlehnt, und seinen Werken einverleibt. (Vergl. S. 98). Dann Andrea del Sarto, ein Zeitgenosse Rafael's. Er ist der florentinische Rafael. Das Grabmal der Medici von Michelangelo, wo nach meiner Einsicht die beiden sitzenden Statuen der Herzöge Laurentius und Cosmus die beste Bildhauerarbeit ist, welche seit der Wiederauflebung der Kunst verfertigt worden. Johann di Bologna hat weniger Fehler aber auch weniger Geist als Michelangelo. Ich habe dort eine große Composition gezeichnet von ohngefähr 30 Figuren, welche Zeichnung mir viele Reputation dort gemacht hat. Sie stellt vor den Streit der Centauren und Lapithen nach Ovid's Beschreibung. Sie hat mir auch hier Ehre gemacht, kommt aber gegen meine itzigen Arbeiten, nachdem ich die unsterblichen Werke eines Michelangelo und Rafael gesehen, nicht. Wenn ich nur immer gesund wäre. Ich bin schon einmal kurz nach meiner Ankunft allhier krank gewesen. Ich lebe nur in meiner Kunst. Die ganze Natur betrachte ich in dieser Absicht. Itzt noch kann ich diese Glückseligkeit genießen, darum arbeite ich gern. Sollte meine Lebenslänge weiter hinausgehen, als es mir die Baufälligkeit meiner Maschine ahnen läßt, so kann eine Zeit kommen, wo ich mit Ekel auf meine Arbeiten zurücksehe, wo es mich verdrießt, der Seifenblase Ruhm meine Gesundheit aufgeopfert zu haben.

In Florenz bin ich mit Sr. Durchlaucht dem Fürsten Hatzfeldt bekannt geworden, mit dem ich hier zu Anfange an vielen Orten herumgefahren bin. Ich habe es müssen aber von mir ablehnen, weil es mir zu viele Zeit kostete. Seine Durchlaucht haben mich verschiedentlich besuchet und sind itzt nach Neapel gereiset.

Der Rath Reiffenstein ist ein würdiger und einsichtsvoller alter Mann. Herr Cabot copirt itzt die berühmte Grablegung von Rafael im Pallast Borgheſe. Die Copie ist halb fertig und hat den Vorzug, daß alle Figuren durchgezeichnet sind. Doch hiervon muß nichts bekannt werden, weil es dem Custode seinen Dienst kosten würde.

Ueber die gegenwärtige politische Verfassung Roms, den Charakter des Volks, so viel ich in so kurzer Zeit habe einsammeln können ꝛc., ließen sich viele Anmerkungen machen. Da mein Brief aber an eine so hohe Person gerichtet ist, und man in gegenwärtiger Zeit nicht sicher ist für Erbrechung der Briefe vor ihrer Absendung, so muß ich davon schweigen, um mich keiner Ungelegenheit auszusetzen. Es ist hier gegenwärtig gefährlich genug für Fremde.

Mein Brief ist sehr lang geworden. Ich bitte daher unterthänigst, Ihro Excellenz wollen es mir zu gute halten, wenn in den itzigen kriegerischen Zeitläuften Hochdieselben einen gnädigen Blick auf die Künste des Friedens und ihre Arbeiter herablassen können. Mit tiefster Ehrfurcht ersterbe

Ihro hochfreyherrlichen Excellenz

unterthänigster

Carstens."

[15]) (Irrthümlich gedruckt 35.) S. 115. Dies Schreiben lautet:

„Gnädiger Herr!

Für die mir aufs Neue erwiesene hohe Gnade, meine Zeit mit der gnädigen Unterstützung noch auf ein Jahr allhier zu verlängern, statte ich in tiefster Ehrfurcht meinen unterthänigen Dank ab, und werde stets dafür sorgen, daß die Zukunft den ihrigen mit dem meinigen vereinigt.

Zu meiner Ausstellung, die ich im März künftiges Frühjahr halten werde, habe ich folgende Stücke fertig: Die Parzen, Zeit und Raum, Kolpias nach dem Sanchoniathon, das Gastmahl des Plato und den Parnaß, — einen Ganymed, den ich noch nicht vollendet habe, — an Zeichnungen die Ilias, die Ueberfahrt nach dem Lucian, Priamus und Achill, die Argonauten und die Lapithen. *) Fast alle sind Compositionen von vielen Figuren. Ich gedenke noch bis dahin drei bis vier Stücke zu verfertigen, so daß ich in Allem 14 bis 15 Stücke zu meiner Ausstellung haben werde. Je mehr Arbeiten ich darstelle, je besser kann man mich

*) An Stelle der „Lapithen" trat „Sokrates im Korbe." „Kolpias" ist hier das Stück „die Geburt des Lichtes" (S. 126.) genannt; vergl. u. A. „Herder's älteste Urkunden." Th. III. (Werke. Ausg. v. 1852. IV. S. 112 ff.)

beurtheilen, und desto mehr Ehre kann ich unsrer Akademie machen. Euer Excellenz sehen die Ursache, warum ich an Hochdieselben nichts von meiner Arbeit habe übersenden können, weil ich Alles zum Behufe meiner hiesigen Ausstellung gemacht habe. Wenn aber Hochdieselben es durchaus befehlen, so sehe ich mich genöthiget, eines von diesen Stücken, so ungern ich die Zahl vermindere, an Euer Excellenz zu übersenden, und erwarte hierüber nähere Ordre. Hier ist der Ort, wo ich beurtheilt werden soll. Es sind zwar lauter ehrenvolle Männer dort bei unsrer Akademie; aber ein paar Männer ausgenommen, haben die Uebrigen diejenigen Werke nicht gesehen, nach denen ich nur beurtheilt werden kann. Meine dortigen Mitkünstler werden auch weit besser wissen, woran sie sind, wenn sie Rom's Urtheil vor sich haben. Ich bringe ja alle meine Arbeiten mit nach Berlin, und ich denke, meine Mitkünstler werden immer noch zu früh sehen, daß sie schändlich gehandelt haben, mich von ihren geheimen Conferenzen auszuschließen. Was die zweckmäßige Zeitverwendung, meinen Fleiß, meine Fortschritte in der Kunst betrifft, so bin ich so vollkommen als von meinem Dasein überzeugt, daß Euer Excellenz nie einen Zweifel daran gehabt haben; daß dieser für mich entehrende Gedanke der erhabenen Denkungsart von Hochdenenselben schnurgerade zuwider; daß er bloß eine anmaßliche Autorität meiner dortigen Mitkünstler ist. Schämen sich diese Männer nicht, einen aus ihren Mitteln, einen Mann von vierzig Jahren, einen Mann, der sich dort schon auf eine ehrenvolle Weise gezeigt hat, der wie mehrere bei der Akademie ein Ausländer ist, wie einen Schulknaben zu behandeln? Stehe ich nicht jedem dieser Ehrenmänner zur Seite? Habe ich nicht die vorzüglichste Klasse, die, worin der Schüler zur Quelle des Geschmacks geführt wird, mit Einsicht dirigirt? Ist es nicht meine Sorge gewesen, meine Schüler zu vernünftigen Menschen zu bilden? Kann einer auftreten, der mit meiner Lehre und meinem Unterricht unzufrieden wäre? Wahrlich! keiner. Wie sieht es aber mit der Modellschule aus, wo jeder nach andern Grundsätzen Unterricht ertheilt, wo einer dem anderen oft gerade entgegen lehrt? so daß der arme Schüler nicht weiß, wer Recht hat, daß er nicht einmal weiß, warum er denn eigentlich nach dem Modell zeichnet? und es ist doch nur eine Lehrart, nach den Gesetzen der gesunden Vernunft, die rechte.

Aber welche ist denn diese? Gnädiger Herr! ich zweifle, daß meine dortigen akademischen Mitkünstler diese Frage befriedigend beantworten werden. Wenn aber doch, was würde das Resultat sein? Dieses: daß die ganze Akademie bis auf zwei Lehrer eingeschränkt werden könnte, und daß diese zwei eine gute und zweckmäßige Akademie ausmachen würden. Hannibal und Ludovico Carracci errichteten eine große Akademie, welche der Welt große Männer geliefert hat, ohne Directores, Rectores und Professores nöthig zu haben. Die Berliner Akademie hat den Fehler von allen übrigen, nemlich: äußerer Prunk. Eine Menge Lehrer, ganze und halbe Mitglieder, Beisitzer und was noch mehr und — im eigentlichen Sinne, keine Schüler. Diese Akademieen gleichen Staatscarossen mit zwanzig Rädern. Meine Gedanken hierüber werde ich nach meiner Zurückkunft Euer Excellenz mit aller mir möglichen Deutlichkeit zu Hochdero Entscheidung in aller Unterthänigkeit vorlegen. Wenn Herr Rehberg von seinen Sachen nach Berlin schickt, so geschieht dieses erstlich der Bezahlung wegen, zweitens um sich dort einige Reputation zu erwerben, als welches er bei seinem langen hiesigen Aufenthalte nicht hat bewerkstelligen können. Die Frau Gräfin v. S. mag auch alle Kunstgriffe anwenden, Hrn. Rehberg Reputation zu verschaffen, so kann sie doch den Spott, der ihn wie sein Schatten verfolgt, nicht von ihm entfernen. Er hat vor einiger Zeit Contouren nach der Lady Hamilton in Neapel herausgegeben, womit er sich sehr lächerlich gemacht hat. Ich habe sie beim Herrn Hirt gesehen. Wozu dient denn solches Zeug? (Wahrscheinlich hat er es schon an die Akademie übersandt.) Soll es den guten Geschmack befördern? es ist ja gar keiner darin. Soll es für Fabriken oder Kutschenmaler dienen? in diesem Fall müßte es doch schattirt sein, weil diese Leute sich nicht auf Licht und Schatten verstehen. Auch hat er eine seelenlose, bleierne Venus gemalt, die auf Rauch dahergeht — o jemine! Ich mag die Kritik darüber nicht niederschreiben. Ich habe mit diesem unwissenden Künstler keinen Umgang. Woher es denn kommt, daß er von mir nichts in seine Zeitung einrücken kann.

Euer Excellenz halten zu Gnaden, wenn mein Brief abermals zu lang geworden ist. Ich will in Zukunft kürzere schreiben, wenn ich nur weiß, daß sie nicht ungnädig aufgenommen werden. Zugleichen bitte ich

unterthänigst, nicht auf die Form meines Briefes zu sehen, weil ich mich nicht darauf verstehe.

Mit dem wärmsten Wunsch für Euer Excellenz dauerndes Wohlsein ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Euer hochfreiherrlichen Excellenz

Rom, 2. August 1794.

unterthänigster

Carstens."

Diese Gereiztheit des Carstens gegen die Herren von der Akademie in Berlin, welche sich hier ausspricht, ist die einfache Folge der Unmöglichkeit, sich gegenseitig zu verstehen, und der Eigenschaft aller gewöhnlichen Menschen das Große, was sie nicht begreifen, zu verfolgen. Hierüber sind die Anmerkungen 28 und 29 zu vergleichen. Ein interessantes Zusammentreffen ist es, daß fast zur selben Zeit, den 26. Juli 1794, im Senat Herr Rambach einen Vortrag über Carstens Gemälde „Raum und Zeit" hielt. Vielleicht war derselbe aus Rom eben zurückgekommen und hatte das Stück dort gesehen, denn nach Berlin war es doch nicht geschickt worden. Genug, daß in dem Protokolle sich diese Stelle findet, welche einen nicht geringen akademischen Hochmuth verräth:

„ad. 4 hat Herr Rambach wegen des Carstens'schen Gemäldes, den Raum und die Zeit vorstellend nach Kant, den versprochenen Aufsatz*) verlesen, nach welchem die Idee des Herrn Carstens zu den kühnen aber unglücklichen Wagestücken gehört; jedoch verdiene das Stück selbst als psychologische Erscheinung die Aufmerksamkeit derer, unter deren Schutz der junge Künstler**) sich bilde, und denen der psychologische Gang seines Genies ebenso wichtig sein müsse, als die Fertigkeit seiner Hand."

---

*) Derselbe liegt urschriftlich bei den Acten, $2^1/_2$ Seiten 4^0 klein geschrieben. Obiges ist ihm fast wörtlich entlehnt.

**) Da fehlt nur noch das gebräuchliche „hoffnungsvolle." Carstens war damals 40 Jahre alt, hatte sich unter Niemandes Schutz, sondern nur selbständig gebildet, und sich bereits durch eigene Arbeiten Namen und Anerkennung gesichert. Ist es nun nicht begreiflich, daß derartige Collegen, die, man weiß nicht auf was, sich so viel einbildeten, einen Genius wie Carstens doch endlich zum Zorn herausfordern mußten?

[46]) S. 118. Das Schreiben lautet:

„Gnädiger Herr!

Zu aller Unterthänigkeit nehme ich mir die Freiheit, Seiner Excellenz zu berichten, daß ich im Mai meine Ausstellung halten und nach derselben von meinen Arbeiten nebst dem darüber gefällten Urtheile hinübersenden werde; aber bitte auch zu gleicher Zeit um Verlängerung meines Hierseins. Es ist für mich nothwendig, viele Sachen nach den Antiken abzuzeichnen, die mir dort von großem Nutzen sein müssen und wozu ich gegenwärtig noch keine Zeit gehabt habe. Auch möchte ich meine übrigen, noch angefangenen Arbeiten gern vollenden. Ich halte mich überzeugt, daß Seine Königliche Majestät werden eine Gallerie von mir malen lassen. Eine Gallerie, die bloß dieses (wie es die hiesigen sind), und zu keinem andern Gebrauche bestimmt ist, die für Jedermanns Zutritt offen steht, indem dies noch der einzige Weg ist, bei einer Nation das Gefühl des Schönen für bildende Kunst und was damit verwandt sein kann, zu erregen. Wenn es anders nicht durch den Ueberfluß, wie dieser durch den Wohlstand erzeugt wird. Hat eine Nation erstlich Sinn für's Schöne bekommen, so wird dieses ein Bedürfniß, und man kann dann keine schlechten und gleichgültigen Formen mehr ansehen. Bloß meine Stelle bei der Akademie wieder anzutreten und in diesem eingeschränkten Wirkungskreise den Rest meines Lebens versäuern, hätte es meiner Ausbildung nicht bedurft. Dazu wußte ich damals genug. Die Zweckmäßigkeit dieses Instituts steht ohnedies auf schwachen Füßen. Vielleicht ist bloß die Befriedigung der Eitelkeit derer Regenten, sich dadurch das Ansehen zu geben, als thäten sie Wunder für die Künste, der Zweck der Akademieen. Wäre dieses, so sind so viele Lehrer als Monate im Jahre noch nicht genug. Mit den Schülern hat es nichts zu bedeuten. Die Anzahl dieser sind bei allen Akademieen dreimal geringer als die der Ersteren. Ich meine hier keine Knaben, die man in die Schule jagt, damit sie kein Unheil im Hause stiften, sondern im eigentlichen Sinne Schüler. Die Frage (nicht, welcher Nutzen), sondern wie mancherlei Schaden in allen Ländern die Kunstakademieen anrichten, verdiente von einsichtsvollen Männern eine genaue Untersuchung. Wann wird doch diese Tyrannei, durch die so viele Menschen verdorbene Bürger im Staate werden, die das Talent schon in der

Wiege verkrüppelt, die dem Geschmack nach Belieben eine Nase aufsetzt: wann wird dieser Despotismus einmal aufhören? ich werde dieses nicht erleben. Bringt die Natur (welches doch nur selten geschieht) ein Genie hervor; schwingt es sich durch tausend Widerwärtigkeiten ans Tageslicht: so unterstütze man dieses. Es ist einem Monarchen so viel Ehre für die Nachwelt, ein Genie unterstützt als eine Schlacht gewonnen und Provinzen erobert zu haben. Doch, ich breche ab, und bitte in aller Unterthänigkeit, da Hochdieselben dem Herrn Rehberg seine Zeit bis itzt verlängert haben, auch mir in Gnaden meine Bitte zu gewähren.

Mit dem Wunsche für Hochdero stetes Wohlsein ersterbe u. s. w.

Rom, d. 31. Januar 1795.

al Caffe greco."

47) S. 121. Den „vertrauten Freund" wird man muthmaßlich in dem Architekten Genelli zu erkennen haben, und eben so wenig wird man wohl irren, wenn man das „G. R. M." als Geheimen Rath Moelter entziffert. Dieser war der Secretär von Heinitz und hatte von Amtswegen Kenntniß des Carstens'schen Briefes (s. S. 213), auch war die Freundschaft zwischen Carstens und Genelli genügend bekannt, so daß Moelter dem Letzteren wohl einmal gelegentlich sagen konnte, Carstens habe dem Minister einen ungehörigen Brief geschrieben.

48) S. 124. Herr Herman Grimm hat, auf Grund einer ihm aus Rom von Herrn Major Kühlen gewordenen Nachricht, dem Herausgeber mitgetheilt, daß das Studium des Battoni in der Via di bocca di Leone gewesen, daß jedoch das Haus, in welchem es sich befunden, nicht mehr vorhanden sei. — Ein Exemplar der vom „Künstler selbst gemachten Erklärung" im italienischen Original (welches der Sprache wegen — vergl. S. 170 unten — wohl mit Fernow's und anderer Freunde Hülfe zu Stande gebracht war) hat sich in der Bibliothek der Akademie zu Berlin erhalten. Die Vermuthung, daß dies Exemplar der Sendung der 3 Zeichnungen vom August 1795 von Carstens beigefügt gewesen sei, liegt nahe, und gewinnt eine Bestätigung dadurch, daß die Erläuterungen zu jenen Stücken im Ausstellungskataloge von 1795 offenbar aus dem italienischen Texte übersetzt sind. Der Wortlaut weicht aber natürlich von dem bei Fernow gegebenen hie und da ab. Die Ueberschrift lautet im Original

etwas reicher, durch ein paar höfliche Redensarten aufgeputzt: „Avviso al Publico. Si fa sapere a questo rispettabilissimo Publico qualmente nella Casa del celebre defonto Sig. Pompeo Battoni al secondo piano trovansi esposte al comun Giudizio le qui indicate Opere“: folgen dann die Nummern 1—11. Das Exemplar ist mit sehr alten Stempeln der Akademie versehen. Der Name des Künstlers ist nirgend, weder in der Ueberschrift noch unter dem Texte, genannt.

[49]) S. 125. Zu dieser Composition „Zeit und Raum“ ist noch Folgendes (s. S. 250) zu bemerken. Am 30. Januar 1796 schrieb Göthe an Schiller: „In einem Briefe an die Herzogin Mutter steht eine lustige Stelle über die Künstler, welche Kantische Ideen in allegorischen Bildern darstellen. Wenn es nicht bloß Persiflage ist, so haben wir da die tollste Erscheinung, die vor dem jüngsten Tag der Kunst vorhergehen kann.“ Und darauf antwortete Schiller: „Da die Nachricht von den Kantischen Configurationen nur in dem Briefe an die Herzogin vorkommt, so ist sie hoffentlich ein Spaß; eine so köstliche Neuigkeit würde er (der Kunst-Meyer) Ihnen wohl bestimmter gemeldet haben.“ Aber Göthe bestätigte sogleich: „Die Nachricht von den Kantischen Gemälden ist wahr; es steht auch eine Nachricht im Merkur, die ich aber leider übersehen habe.“*) Der Merkur von 1795 hatte den Aufsatz von Fernow über die Carstens'sche Ausstellung gebracht, und Fernow hatte da den Raum als einen rüstigen Alten mit grauem Barte, der eine azurne Kugel in den Armen trägt, geschildert, die Zeit aber als einen Jüngling mit Stundenglas und Sense, und ausgeführt, daß beide Arm in Arm durch den Aether hinschweben.

Man hat Carstens wegen der Darstellung dieser aprioriischen Anschauungsformen getadelt und bespöttelt, und auch bis heute hat man sich mit einem solchen Bilde nicht aussöhnen wollen. Schiller'n verstimmte die Nachricht damals sehr, so daß er sich getrieben fühlte, in dem „das Neueste aus Rom“ überschriebenen Xenion, das freilich das Gegentheil dieses Namens ist, dem guten Carstens zu Leibe zu gehen:

„Zeit und Raum hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.“

*) Briefwechsel I. S. 136. 137. 142.

Der Hauptgrund des Anstoßes scheint darin zu liegen, daß unsre reflectirende und zur Anschauungslosigkeit geneigte Zeit es nicht verstehen kann, wie man sog. abstracte Begriffe eines philosophischen Systems in die gemalte Gestalt übertragen kann. Aber einmal beweist ja gerade Kant, daß Zeit und Raum nicht Begriffe, sondern Formen der Anschauung und selbst Anschauungen sind; und ferner, wenn die Kantische Philosophie in einem so unwissenschaftlichen Kopfe wie dem des Carstens keinen natürlichen Boden finden konnte, so mußten doch jene Anschauungsformen, denen die Würde und Hoheit des ganzen Systems besonders eigen ist, die Einbildungskraft des Künstlers erregen. Er fühlte sich entzündet von den Vorstellungen des unendlichen Raumes und der ewigen Zeit, und in klassisch antiker Weise schuf er sich Verkörperungen derselben. Bei der Zeit lehnte er sich an die alten Darstellungen des Saturn und des Chronos, bei der des Raumes an den christlichen Gottvater an; und er würde alle Bedenken des Beschauers sofort überwunden haben, wenn er die Beziehung zu Kant, aus welcher das Werk erwuchs, verschwiegen, und dasselbe: Uranos und Kronos, die Personificationen des unendlichen Himmelsraumes und der ewigen Zeit, wie sie gemeinsam verbunden die Erde umschweben, genannt hätte. (Daß Kronos gleich χρόνος die Zeit ist, s. Welcker, griechische Götterlehre I. 140.) Danach hätte man Carstens preisen müssen als einen Genius, der im ureigenen Geiste des Alterthumes den Kreis der Götter mit Gestalten, die in die nothwendigsten und geistigsten Anfänge der hellenischen wie aller Religionen zurückreichen, vermehrt habe. —

Nach Fernow's Mittheilung (S. 81) hatte Carstens bereits in Lübeck sich mit Kant beschäftigt; eine „Ausbeute dieses Streifzuges" war die hier in Rede stehende Composition, deren Entstehung eine Vorliebe des Künstlers in jener Periode seines Lebens (S. 76) entgegen kam. Möglich nun, daß in Rom Michelangelo's Werke ihn von Neuem anregten und zu einer Ueberarbeitung dieser Composition führten. Ausweislich des hier in Anmerkung 45 abgedruckten Schreibens war am 2. August 1794 dies Werk bereits fertig. Sehr zu beklagen ist es, daß sich keine Spur desselben erhalten hat.

[50]) S. 127. Die Stelle steht bei Pausanias 5. 18. 1. und lautet:

„ . . . Es ist eine Frau dargestellt, die einen weißen schlafenden Knaben auf dem rechten Arme trägt, auf dem anderen aber hat sie einen schwarzen dem schlafenden ähnlichen (τῷ καθεύδοντι ἐοικότα) Knaben, . . .“ Die von Fernow citirten Worte scheinen also eine freie Uebertragung oder eine Interpretation des Textes zu sein. Vergleicht man Carstens Zeichnung mit der Stelle bei Pausanias, so muß man die ganz eigenthümliche Erfindung unseres Meisters höchlichst bewundern. Die beiden Knaben unterscheiden sich bei ihm nicht durch die Farbe, sondern vornehmlich durch ihre Stellung in der Gesammtgruppe, ihren Ausdruck und ihre Attribute.

[51]) S. 127. Auch hier faßte Carstens ein sehr poetisches, aus dem Alterthum stammendes, Motiv mit großem künstlerischen Takte auf, obwohl gewiß sich nicht leugnen läßt, daß die Handlung des Spinnens bei den Parzen für die bildende Kunst ungleich sprechender ist, als das Singen; jenes will gesehen, dies gehört werden, und daraus ergiebt sich schon, daß die spinnenden Parzen ein Gegenstand für Bildnerei und Malerei, die singenden dagegen einer für die Dichtkunst sind. Auch im Alterthum ist, soviel dem Herausgeber bekannt, niemals eine Darstellung singender Parzen gemacht worden, wogegen die Schicksalsgöttinnen in dieser Auffassung bei Schriftstellern öfters vorkommen. Platon denkt sie sich so und schildert sie im „Staate“ (10. 617) mit diesen Worten: „In gleichen Zwischenräumen sitzen rings herum, jede auf einem Thron, drei andere Frauen in weißen Gewändern mit Kränzen auf den Häuptern, die Moiren, die Töchter der Nothwendigkeit: Lachesis, Klotho und Atropos; und es singen zum Einklange der Seirenen (in der Harmonie der Sphären) Lachesis das Vergangene, Klotho das Gegenwärtige und Atropos das Zukünftige . . .“ Vergl. u. a. noch Ovid., Met. VIII. 452 ffc., Trist. V. 3. 26. und Horat., Carm. sec. 25. Siehe hier im Verzeichniß die „Parzen“ und die „Nacht.“

[52]) S. 128. Ueber die Nachfolger von Carstens s. weiter unten.

[53]) S. 131. An demselben Tage hatte Heinitz auch an Rehberg nach Rom geschrieben und angefragt, wer denn dieser Fernow, der jenen Aufsatz im Merkur geschrieben, eigentlich sei? Darauf schickte Rehberg unterm 11. August desselben Jahres einen 12 Seiten langen Bericht ein:

Fernow sei gewissermaßen nur ein Abklatsch und Product von Carstens. An den Werken der Carstens'schen Ausstellung hat er viel auszusetzen. Dem Carstens fehle natürliches und angenehmes Colorit, seine Gemälde seien gefärbte Zeichnungen, die Figuren im Umriß großentheils plump; die Nachahmung des Michel-Angelo sei zu auffallend; — dagegen fehle es ihm nicht an Genie, er habe viel Erfindung und Reichthum von Ideen, zeichne gut, componire mit Leichtigkeit, bringe viel Verschiedenheit in Stellungen und Charakteren an, drapire glücklich, verstehe Perspective wohl und habe viel Belesenheit und Kenntniß in den mit den Künsten verwandten Wissenschaften, mit welchen Verdiensten er viel Fleiß und Kunsteifer verbinde. Dann folgt noch eine weitschichtige Kritik der einzelnen Stücke Nr. 1 bis 11 der Ausstellung. Dies Schreiben von Rehberg langte in Berlin ziemlich oder genau um dieselbe Zeit an, wo der in der folgenden Anmerkung mitgetheilte Brief von Carstens einging, und es hat gewiß in Verbindung mit den unvermeidlichen akademischen Klatschereien dazu beigetragen, um die bereits eingeleitete Wandlung in der Stimmung des Ministers gegen unsern Künstler so gründlich zu vollziehen, wie sie das Schreiben vom 19. Dec. 1795 (S. 134 ff.) zu erkennen giebt. Möglich, daß Rehberg gefühlt, er sei hier zu weit gegangen. In seinem Berichte vom 28. October gedachte er des Carstens wenigstens auf mildere Weise. Wir finden darüber in dem Protokoll vom 21. November 1795 diesen Vermerk (ad. 4, c.): „Der aus dem Schleswig'schen gebürtige, im Herbst 1792 nach Rom gekommene Historienmaler und Professor Carstens ist geschickt und fleißig, und hat wiederum ein Gemälde: Ganymed durch einen Adler gegen den Himmel gehoben, in Oelfarben vollendet."

[54]) S. 132. Dieser hier fehlende Brief lautet:

„Hochgeborner Freiherr!
Hochgebietender Herr Staatsminister!
Gnädiger Herr!

Auf Euer Hochfreiherrlichen Excellenz an mich erlassenes gnädiges Schreiben vom 18. Juli übersende ich hierbei drei Stücke von meinen Arbeiten: die Ueberfahrt, ein Gemälde in tempera; die Helden vor

Troja, ein Aquarell; und Achill und Priamus, eine Zeichnung. Mehreres von meinen Arbeiten kann ich gegenwärtig nicht entbehren: weil ich auf den Brief vom 23. Februar (S. 119) mit Sr. Hochfreiherrlichen Excellenz eigenhändigen Unterschrift, da ich doch seinem Inhalte nach auf keine Verlängerung meines Aufenthalts in Rom (mir) Rechnung machen konnte, den Entschluß gefaßt habe, meiner Kunst zu Liebe hier zu bleiben, es lieber darauf ankommen zu lassen und für meine Rechnung zu malen. Ich kann mich demnach von meinen Arbeiten nicht ganz entblößen, weil ich davon leben muß. Während meiner Ausstellung habe ich drei Stücke nach England verkauft und eines in Oel zu malen in Bestellung bekommen. Der Beifall der hiesigen Kunstkenner fordert mich auf, für meine Kunst Alles zu thun. Dieses aber kann ich nur hier unter der Anweisung des Rafael und Michelangelo, wo ich immer weiter gehen kann, statt daß ich in Deutschland auf dem gegenwärtigen Fleck würde stehen bleiben. Ich will für meine Kunst gern andere Vortheile fahren lassen, wenn ich sie nicht zugleich mit meinem Studium vereinigen kann. Wenn Hochdieselben aber dafür achten, daß ich mit meinen Arbeiten dort nützlich sein kann, so erbiete ich mich, wenn Se. Hochfreiherrliche Excellenz mir die gehabten 450 Thaler ferner allhier bewilligen, alljährlich ein Gemälde dafür einzusenden; wobei ich mehr auf meine Ehre, als auf die Bezahlung sehen werde. Ich will auch jedesmal meine Arbeit hier öffentlich ausstellen, damit Hochdieselben erfahren, was allgemein darüber geurtheilt ist. Nach meiner Einsicht und Ueberzeugung bin ich im Stande, den Eleven der dortigen Akademie mehr durch meine Arbeiten, als durch meine Lehren zu nutzen, da es mehr darauf ankommt, das Kunstgenie durch Muster, als durch Worte auf einen guten Weg zu leiten. Sollten meine Arbeiten hingegen nicht dort zu gefallen das Glück haben, so bitte (ich) unterthänigst, daß sie mir nach der dortigen Ausstellung ohne Unkosten wieder hierher gesandt werden. Ich habe itzt ein Gegenstück zur Ueberfahrt in der Arbeit und ich kann alsdann beide hier, das Stück für 200 Zechinen, verkaufen; es sei denn, daß diese Malerei für denselben Preis bei der Akademie bliebe. Die anderen beiden zusammen beträgt die Hälfte. Meine Argonauten habe ich nicht ausgeführt, weil ich mein Glück nicht blos auf einen Wurf habe wollen ankommen lassen. Wenn Hochdieselben es aber befehlen, so

werde ich diese Composition in Oel ausführen, wozu ich gegen zwei Jahre gebrauchen würde.

In tiefster Ehrfurcht ꝛc."

Ohne Datum (aber augenfällig vom August 1795).

55) S. 136. Diese beiden irrigen Zeitangaben des Ministers sind jedenfalls dadurch entstanden, daß er übersehen, wie der Carstens'sche Brief zwar vom Februar 1793 datirt, aber doch erst im Januar 1794 eingegangen ist. Vergl. Anmerk. 44.

56) S. 137. Die Angabe dieser verschiedenen Summen klärt sich nach Lage der Acten, wie folgt, auf. Am 19. December 1795, dem Datum dieses Briefes, waren allerdings erst 1225 Thaler als von Carstens bezahlt in Berlin bei der Akademie-Kasse gebucht, allein Carstens hatte thatsächlich bereits 1562 Thaler 12 ggr. baar empfangen. Unterm 6. Januar 1796 richtete nämlich der Hofbanquier Isaak Daniel Itzig an den Minister ein Schreiben, worin er um Anweisung der 337½ Thaler bei der Akademie-Kasse bittet, welche durch Gaspare Santini zu Rom in drei Quartalsraten 1795 an Carstens gezahlt seien. Diesem Antrage gemäß verfügte der Minister unterm 13. Januar 1796 die Zahlung. Zuerst also nennt der Minister in jenem Briefe die Summe von 1562½ Thalern, die nach seiner allerdings richtigen Rechnung Carstens damals empfangen haben mußte, dann aber giebt er die Schuld auf 1225 Thaler an, welches derjenige Betrag ist, wofür er bereits die Belege bei seiner Kasse hatte.

57) S. 142. Fernow kann diesen Brief des Carstens nur nach dem im Nachlaß vorgefundenen Concepte mitgetheilt haben. Die bei den Acten in Berlin befindliche Reinschrift enthält einige, im Grunde genommen ganz unerhebliche Abweichungen, dennoch mögen die folgenden hier angemerkt werden. S. 140 (203) heißt es hinter „guten Unterricht ertheilt": „und weiter nichts." — S. 141 (205) hinter „der Menschheit angehört": „die ein Recht hat, die höchstmöglichste Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen." — Endlich S. 141 (206) hinter „meine Pflicht": „gegen die Menschheit." — Dies Schreiben wurde nach seiner Ankunft alsbald im akademischen Senate vorgelegt, und in demselben, gemäß dem Protokoll vom 19. März 1796 ad 7 ganz im Sinne des Heinitz'schen Briefes

vom 29. März, zum Theil mit denselben Worten durch Moelter erledigt.

58) S. 142. Im Concepte dieses Schreibens, welches bei den Acten liegt, war hinter „übrigens" gesagt, Carstens habe bis zur Befriedigung der Akademie-Kasse die Zurückbehaltung der Gemälde und die Geltendmachung der akademischen Forderung auf jede rechtmäßige Weise zu gewärtigen. An Stelle dieser harten Erklärung ist anscheinend durch eigenhändige Aenderung von Heinitz die bei Fernow im Text mitgetheilte Form getreten, und hieraus erklärt sich auch, daß der Briefschreiber an diesem Orte aus der Construction fällt.

59) S. 143. Nachdem man jetzt nun im Stande ist, das Verhältniß zwischen Heinitz und Carstens genau in allen seinen Entwickelungsstufen zu übersehen und zu beurtheilen, muß man sich fragen, ob die bisherige allgemeine Meinung die richtige war? Es braucht kaum gesagt zu werden, daß diese Meinung darin bestand, der Minister habe sich gegen Carstens und die deutsche Kunst einer Barbarei schuldig gemacht. Dies ist die Ansicht fast eines Jeden, der die Darstellung bei Fernow liest. Allein, wenn man auf Grund des neuen Materials, welches hier mitgetheilt wurde, näher in die Sache eingeht, und auch sonst, so viel man kann, sich über die Persönlichkeit von Heinitz zu belehren sucht, so wird man doch zu einer Aenderung seiner Ansichten gezwungen sein.

Der Freih. von Heinitz war 1786, wie in der Anmerk. 28 mitgetheilt ist, zum Curator der neuorganisirten Akademie ernannt worden, und wenn man natürlich auch auf die Lob- und Schmeichelreden, wie sie in Schriftstücken der Akademie vorkommen, kein Gewicht legt, und selbst das Zeugniß Engel's (J. J. Engel's Schriften, Berlin 1802. Bd. IV. S. 50) aus ähnlichen Gründen bei Seite läßt, so muß man doch anerkennen, was Heinitz gethan. Es gelang ihm, die erste Kunstausstellung zu Berlin noch 1786, dem Jahre seines Amtsantritts, zu eröffnen. Bald wirkte er Prämien für talentvolle Künstler aus, und um diese Männer besonders zu ehren, wußte er sie dem Könige persönlich bekannt zu machen (s. G. Schadow, Kunstwerke ꝛc. Berlin 1849, S. 12). Auch war er es, der im Verein mit Hertzberg, die Errichtung des Friedrichs-Denkmals anregte und vorbereitete. Seit 1791 errichtete Heinitz Provinzial-Kunstschulen

in Königsberg, Breslau und Halle. 1790 ließ er einen Saal durch Carstens (S. 88 ff.), später in seiner neuen Wohnung einen durch Frisch und Burnat ausmalen. Gottfried Schadow wurde von ihm nach Kopenhagen und Stockholm gesandt, um die dortige berühmte Erzgießerei kennen zu lernen. Eine schon bewilligte andere Reise zu dem gleichen Zwecke nach Paris im Sommer 1792 wurde durch die veränderten öffentlichen Zustände verhindert. Die Einnahmen der Akademie, welche beim Tode Friedrichs des Großen 8042 Thaler betragen hatten, wurden unter dem Curatorium von Heinitz bis zum Jahre 1797, wo Friedrich Wilhelm II. starb, bis auf 17,492 Thaler erhöht. Im Jahre 1802 wurde nach dem Tode des Freiherrn von Heinitz, Hardenberg Curator der Akademie.

Diese Handlungen beweisen unleugbar, daß er vielen Sinn und gute Absichten für die Kunst hatte. Wenn nach dem Jahre 1792 weniger von ihm gethan wurde als vorher, so hat dies seinen Grund zuerst in den damals ausbrechenden Kriegen, und später ebenfalls in dem kargen Sinn des neuen Königs Friedrich Wilhelm's III. Auch wie sich Heinitz gegen Carstens benahm von Anfang bis hin zu dem römischen Streite, zeigt von entschiedenem Wohlwollen, und bekundet doch immerhin ein gewisses, tieferes Verständniß der Kunst selbst. Carstens hatte ihm deshalb aufrichtige Achtung gezollt, und Jeder wird zugeben, daß derjenige kein Barbar sein kann, dem man Briefe schreiben darf, wie den Carstens'schen vom 9. Februar 1793. Aber trotz allen guten Willens für Kunst und Künstler blieb Heinitz doch in erster Reihe immer der Staatsbeamte aus der Schule Friedrich's des Großen. Hier gab es nur Ein Ziel: den Ruhm des Vaterlandes und den Vortheil des Staates. Mochte Heinitz auch noch so sehr an eigene Ehre denken, jenes Ziel blieb doch immer zugleich das Ziel seines Lebens. Es wäre ihm deshalb gewiß nie in den Sinn gekommen, Staatsgelder für die Ausbildung eines Künstlers zu verwenden, von dem nachher der Staat keinen Nutzen haben sollte; und es ist der Wahrheit gemäß, wenn er erklärt, „es vor seinem eigenen Gewissen nicht verantworten zu können, eine Summe von 1562 Thalern ganz umsonst wegzuschenken," zumal er in der Verfügung über die Gelder der Akademie beschränkt war, wie er denn auch wegen des Darlehens von 100 Thalern an Carstens eines besonderen königlichen Entschlusses bedurfte (S. 231).

Heinitz hatte deshalb bei Carstens Reise nach Rom nicht des Künstlers Ausbildung an sich im Auge, sondern den Vortheil und den Glanz, den die Akademie durch einen so gebildeten Künstler von unzweifelhaftem Talente genießen mußte.

Carstens dachte ganz anders. Er war der Meinung, daß Rang und Reichthum für die Entwickelung des Genius und berufener Talente etwas zu thun verpflichtet seien. Schon dem Grafen Moltke (S. 57) hatte er Aehnliches erklärt, und von Rodde nahm der selbstbewußte und in gewissem Sinne so stolze Mann ohne Weiteres, ja mit Befriedigung das ihm angebotene Geld an (S. 82). Sein Ziel war die Kunst, und in rücksichtslosem Idealismus opferte er diesem Heiligsten seiner Brust jedes äußere Verhältniß, jeden Vortheil, sogar den Schein der Ehrenhaftigkeit und endlich auch sich selbst und sein Leben. Mit erbarmungsloser echt männlicher Offenheit sagt er dem Minister die Wahrheit über dessen Lieblings-Institut, die Akademie, sammt allen Professoren; unaufgefordert, nur um der Sache willen spricht er seine Meinung aus. Und es ist natürlich, daß er bei der Lage der Dinge verletzen mußte.

Bei so grundverschiedenen und unversöhnlichen Standpunkten fallen die äußeren Umstände, wie etwa der Einfluß von Carstens Berliner Feinden und des Herrn Rehberg in Rom, nicht irgendwie erheblich ins Gewicht. Auch ist der rechtliche Gesichtspunkt, was nämlich für Verpflichtungen von beiden Seiten vorlagen und wie sie erfüllt oder nicht erfüllt wurden, hier, obwohl für Carstens nicht eben günstig, dennoch unbedeutend, wo es sich um den Widerstreit zweier berechtigter höherer Principien handelt. Nach dem Charakter des damaligen preußischen Staatswesens, dessen Lebensnerv Ordnung und Sparsamkeit war, beurtheilt, ist die Stellung von Heinitz, der keine größere Pflicht als die gegen den Staat kennen durfte, nicht nur tadelfrei, sondern unter Umständen lobenswerth. Und nach der ewigen Natur des Genius, der nicht nach Staat und Herkommen fragt, beurtheilt, erscheint die Handlungsweise von Carstens, der nur Eine höchste Pflicht, die gegen die Kunst, kannte, als von unbedingter, innerer Nothwendigkeit vorgeschrieben. Wer will hier nun den ersten Stein aufheben? und gegen wen will er ihn schleudern, gegen Carstens oder Heinitz?

Eine ganz andere Frage ist, welcher Seite unsere Sympathie sich zu-

wendet. Nicht blos, daß ein wahrer Kunstfreund sich für einen kargen Staatshaushalt, der die Künste nur um des unmittelbaren Staatsvortheiles willen bedenkt, nie wird erwärmen können, wird er vielmehr sofort Partei ergreifen für den Genius, der unter diesen Staatsverhältnissen leidet. Dies ist ja auch für Carstens bisher immer geschehen, aber in der Entrüstung über das Verfahren von Heinitz ging man zu weit. Heinitz ist keineswegs der Barbar, als welcher er in so vielen kunstgeschichtlichen Büchern dargestellt wird, sondern er ist einfach nicht mehr und nicht minder als ein gewissenhafter altpreußischer Staatsbeamte, dessen verhältnißmäßiger Kunstsinn ihm eine einflußreiche Stellung als „Curator der Akademie der Künste und der mechanischen Wissenschaften" eintrug. Leider verwickelte ihn diese Stellung in einen Streit mit einem der merkwürdigsten künstlerischen Genien, und sicherte ihm hierdurch eine Unsterblichkeit in der Kunstgeschichte, deren er sich wohl sonst nicht erfreuen würde. Der Streit wurzelt darin, daß der Vertreter des legalen staatlichen Princips nach seinen inneren und äußeren Mitteln unfähig war, höhere Gesetze allgemeiner Weltordnung zu begreifen und danach zu handeln. Dem Herausgeber schien es Pflicht, die Person des Freiherrn von Heinitz von den seither auf ihr lastenden schweren Vorwürfen zu befreien und nachdrücklich hervorzuheben, daß dieser ganze Streit, wie Fernow bereits (S. 134) andeutete, nur als ein Kampf feindlicher Principien richtig zu verstehen ist.

Man kehre nur einmal die Sache um und bedenke, ob Carstens wohl je nach Rom gekommen wäre ohne die Hülfe von Heinitz? Dieses so überaus wichtige Ereigniß verdankt die deutsche Kunst unbedingt dem Minister, und schon um deswillen sollte man den späteren Zwist beider milder beurtheilen. Doch ist Nichts als Unparteilichkeit und Gerechtigkeit nothwendig, um sofort die Ueberzeugung zu gewinnen, daß Heinitz kein Barbar war. Hüten aber muß man sich, die Meinung, welche heute die Freunde klassischer Kunst und die Verehrer des Carstens'schen Genius von unserm Künstler haben, ohne Weiteres bei dem Minister voraussetzen zu wollen. Heinitz war ein kunstsinniger Aristokrat der Zopfzeit, der höchstens neuen Regungen einer aufblühenden deutschen Kunst sich nicht widersetzt hätte, von dem man aber nie eine Unterstützung revolutionärer Genien hätte erwarten können. Als das, was Carstens war und was er der

deutschen Kunst werden sollte, erkannte ihn Heinitz nicht entfernt, und daraus erwächst dem letzteren um so weniger ein Vorwurf, als Männer, die den entschiedensten Beruf und die Pflicht, Carstens zu verstehen, hatten, unsern Künstler doch nicht verstanden. Um dies zu beweisen, sei die Citirung von ein paar Stellen erlaubt.

Gottfried Schadow hat einige Urtheile über Carstens in seinem Buche „Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849 (S. V. u. 10.)" niedergelegt. „Carstens, ein Künstler, den Kennern in werthem Andenken wegen des hohen Styls in seinen Crayon-Entwürfen, erhielt den Auftrag, König Friedrich II. in der Schlacht bei Roßbach mit Gefolge zu zeichnen (s. Anmerk. 35); es fiel so aus, wie das von B. Rode, nämlich ganz unbrauchbar." Den Kennern in werthem Andenken! Das klingt abscheulich vornehm. „Carstens, der mit Recht berühmte Skizzirer, würde nie eine fertige Hand oder Portrait zu Stande gebracht haben. Wer mit Ausdauer eine Statue oder Gruppe vollendet, von dem Scheitel bis zu den Zehen übereinstimmend in allen Theilen (also Schadow), sieht mit einiger Geringschätzung auf jene Skizzen von Pietro Testa, la Fage, Salvator Rosa, Flaxmann u. A. (— natürlich also Carstens —), welche Belege geben zu dem Gesagten." Nicht nur ist es stark, daß Schadow überhaupt so urtheilen und damit beweisen konnte, er habe keine Ahnung von dem Verständniß des Carstens, sondern es geht wohl über das Maß des Erlaubten hinaus, daß er solche Ansichten noch im Jahre 1849, wo das Urtheil der Welt über Carstens doch sehr fest schon stand, drucken lassen konnte! Auch A. Hirt, der Alterthumsforscher und Kunstgelehrte, steht wesentlich auf diesem Standpunkte engherziger Vornehmheit. Nach ihm „hatte Carstens viel Talent in der Anordnung, aber das solide Studium in der Zeichnung und im Kolorit fehlte ihm." Wenn so ein Kunstkenner noch 1815 (Collegienheft nach Hirt von Bohm; Manuscript in der Bibliothek der Akademie zu Berlin. S. 639) sprechen konnte, wenn ein Künstler von so außerordentlicher Bedeutung wie Gottfried Schadow so schiefe und falsche Urtheile noch 1849 drucken lassen konnte, welches Recht hat man dann, einem Staatsbeamten wie Heinitz vorzuwerfen, daß er Carstens 1796 nicht bereits vollständig begriffen hat? Liest man doch selbst noch in Vischer's Aesthetik (Bd. III. 1851. S. 19) diesen, das wahre Wesen von

Carstens durchaus verfehlenden Satz: „wie es daher eigentliche Macher ohne Tiefe giebt, so auch geniale Erfinder, die sich zwar von jenen auf die innere Erfindung beschränkten Naturen unterscheiden, aber doch nicht zur ganzen Ausführung vorschreiten, zu der ihnen Organ, Geduld, Uebung abgeht, die vielmehr bei der Skizze stehen bleiben; so Carstens, Genelli und Andere."

Jemehr man alle diese Verhältnisse und Umstände erwägt, um so mehr tritt beiderseits, bei Carstens und Heinitz, die persönliche Schuld zurück, und um so deutlicher läßt sich der ganze Streit, wie gesagt, lediglich als Principienkampf verstehen. Auch Fernow, der doch an Carstens Seite die Entwickelung dieses Streites mit erlebt hatte, ist so unparteiisch, daß er in einem Briefe an Böttiger vom 8. Juli 1805 (bei J. Schopenhauer. S. 346) sagt: er habe in seinem Buche diese Sache, wie er glaubt, in den Gesichtspunkt gesetzt, „daß man sieht, wie beide an ihrer Stelle Recht und nur dadurch Unrecht haben, daß die Verhältnisse eines Ministers und eines Künstlers nicht verträglich waren."

[60]) S. 153. Man hat es Göthe und Schiller verdacht, daß sie in den „Horen" einem Angriff auf Carstens Raum geben konnten. Allein, man vergißt, daß sie von Carstens damals noch nichts weiter gehört hatten, als die Nachrichten über das Gemälde von Raum und Zeit (s. Anmerk. 49), und daß sie also in Fernow's lobenden Aufsatz um so mehr Mißtrauen setzten, als Fernow's Aufsatz über den Styl (s. S. 25) Göthe mißfallen hatte. Daß Göthe später anders dachte, geht aus vielen Beweisstücken hervor, unter Anderen aus den Bemerkungen in „Winkelmann und sein Jahrhundert" und hier wiederum namentlich aus der von Fernow angezogenen Stelle. In dieser letzteren heißt es mit Bezug auf Müller's Brief, Carstens habe „von den Gegnern sehr unbillige Anfechtungen, die ihn auch mögen zu Grabe gefördert haben", erfahren. Damals jedoch faßte Göthe die Sache lediglich als einen Streit der Meinungen zwischen Fernow und Müller (s. Anmerk. 42) auf, und er schrieb in diesem Sinne an Schiller (Briefwechsel I. S. 273) unter dem 1. Februar 1797:

„Von Rom habe ich einen wunderlichen Aufsatz erhalten, der vielleicht für die Horen brauchbar ist. Er hat den ehemals sogenannten Maler Müller zum Verfasser und ist gegen Fernow gerichtet. In den Grund-

sätzen, die er aufstellt, hat er sehr recht, er sagt viel Gründliches, Wahres und Gutes; so ist der Aufsatz auch stellenweise gut geschrieben, hat aber im Ganzen doch etwas Unbehülfliches, und in einzelnen Stellen ist der Punkt nicht recht getroffen. Ich lasse das Werkchen abschreiben und theile es alsdann mit. Da er genannt sein will, so könnte man es wohl mit seinem Namen abdrucken lassen, und am Schlusse eine Note hinzufügen, wodurch man sich in die Mitte stellte und eine Art pro und contra eröffnete. Herr Fernow möchte alsdann im Merkur, Herr Müller in den Horen seine rechtliche Nothdurft anbringen, und man hätte dabei Gelegenheit, die mancherlei Albernheiten, die Herr Fernow mit großer Freiheit im Merkur debütirt, mit wenig Worten herauszuheben."

Um dieselbe Zeit kam der in der vorigen Anmerkung erwähnte A. Hirt, der Carstens gar nicht verstand, aus Italien zurück, nach Weimar und Jena, und packte die römischen Klatschereien natürlich in seiner Weise aus. So veranlaßt, schrieb Schiller an Göthe am 4. Juli 1797 (Briefwechsel I. S. 329) u. A. Folgendes: „Lassen Sie sich doch von ihm etwas vom Maler Müller erzählen, wenn es noch nicht geschehen ist. Es ist kurzweilig genug, wie der Aufsatz in den Horen gegen Fernow entstanden ist."

Wenn man jetzt die beiden Aufsätze liest, den von Fernow im Merkur von 1795 und den von Müller in den Horen von 1797, so läßt sich allerdings der böse Wille von Müller nicht verkennen, obwohl auch für ihn allerlei aus dem Charakter der Zeit fließende Milderungsgründe sprechen könnten. Fernow hatte seinen Aufsatz mit dem sehr berechtigten und so wohl gegründeten Wunsche geschlossen, daß es Carstens gelingen möge, der Machwerksepoche ein Ende zu machen. „Denn, fährt er fort, so wie jetzt die zu bloßer Pinselei und Schönfärberei hinabgesunkene Kunst getrieben wird, darf sie gewiß weder auf Bildung des Geistes und des Geschmacks, noch auf die Schätzung gebildeter Menschen gegründeten Anspruch machen, und meines Bedünkens giebt es kein überflüssigeres, weniger nützliches Glied in der Gesellschaft, als einen bildenden Künstler, der seine Kunst zwecklos und als bloßes Handwerk treibt." Dieser Schluß war allerdings ein deutlicher Hieb gegen die Zopfkünstler, allein er konnte doch nur Diejenigen beleidigen, die sich selbst dazu rechneten; und sie mußten sich nun freilich dazu rechnen, da sie sich doch natürlich nicht für

ihre eigene Negation, die in Carstens verkörpert war, begeistern konnten, wenn sie anders überhaupt wahrer Begeisterung fähig gewesen wären. Müller, als Vertreter dieser Gattung, konnte begreiflicherweise Carstens nicht verstehen und würdigen, und wie immer Streit ist zwischen Geist und Schulweisheit, zwischen Fortschritt und Bestehendem, zwischen Neuem und Herkömmlichem, zwischen Natur und Gesellschaft, so schlug er los gegen Fernow, um Carstens zu verwunden. Sein Stil mag im Allgemeinen besser sein als der Fernow's, aber trotz aller geschliffenen Form blickt hie und da seine ungeschliffene Natur, der Brodneid und die Eifersucht schnöde hervor. Schon in einzelnen Ausdrücken, wie „Apollo mit allen Neunen", nämlich den Musen, spricht sich die pöbelhafte Gesinnung unzweideutig aus; das Gemeinste aber leistet er, indem er seine Meinung als allgemeines Urtheil von der Ausstellung in Rom unterschiebt und hierdurch eine Fälschung begeht. So das angebliche allgemeine Urtheil vertretend, nennt er die Arbeiten von Carstens „Skizzen und Probestückchen — einen nackten Künstlerwurf" und setzt dann weiter hinzu: „In dieser Rücksicht allein konnten die wesentlichen Mängel, welche über diese Ausstellung gesäet waren, in den Augen der Kenner und Künstler Nachsicht erhalten, konnten jene prunkvollen Aufdeckungen auswendig gelernter Muskel- und Falten-Phrasen übersehen, und so alles wie ein Vorschuß, den man auf die Hoffnung eines baldigen reicheren Nachschusses hin ungezählt einstreicht, bei der Beurtheilung gutherzig übergangen werden."

Auch heute würde es wiederum Leute geben, die im Grunde dem Müller'schen Urtheile zustimmen würden, wenn jetzt ein Carstens aufträte. Es ist dies nur natürlich und in den Gegensätzen menschlichen Wesens begründet. Was Müller aber zur Schande gereicht, ist die gemeine Absicht, und von dieser Schande kann ihn Niemand befreien; möge er sie denn tragen! —

Es ist hier noch auf einen Brief Fernow's vom 29. September 1797 (bei J. Schopenhauer S. 274) zu verweisen, wo er von Müller's Beweggründen und dem Mißlingen dieses Streiches spricht. „Ich weiß — fügt er hinzu — was Göthe, Wieland und Herder über seinen Brief geurtheilt haben, und bin deshalb um so ruhiger und überzeugt, daß sowohl Carstens als ich ihn am besten durch unsere Producte widerlegen können,

er hingegen durch die seinigen sich nie als ein competenter Richter über die Werke eines anderen, weit über seinen Horizont erhabenen Künstlers rechtfertigen kann."

[61]) S. 156. Nach einer Mittheilung bei A. Hagen (Deutsche Kunst ꝛc. Berlin 1857. I. S. 16 und 27) wäre Carstens während der Nacht in den Armen von Joseph Koch gestorben. Dieselbe entlehnte jener Schriftsteller, wie er den Herausgeber brieflich benachrichtigt, den Münchener Jahrbüchern von Marggraff. 1840. III. 271. Möglich und sogar wahrscheinlich ist es, daß außer Fernow auch noch andere Freunde des Meisters, wie etwa Wächter, Koch und Thorwaldsen zugegen waren; ganz unwahrscheinlich aber und völlig grundlos würde es bleiben, wollte man annehmen, daß Fernow, der doch eine Stunde vor Carstens Tode mit ihm noch gesprochen und ihn während des letzten Krankenlagers fast nie verlassen hatte, sich kurz vor der Entscheidung entfernt habe. — Fernow ward der Erbe des Künstlers. Carstens hatte ein Testament gemacht, worin er jenem seinen gesammten künstlerischen Nachlaß vermachte (S. 194) und Fernow hatte auf Grund dieses Rechtes die weiter unten (Anmerk. 77) zu erwähnenden Schritte bei der Akademie in Berlin gethan. Daß eine Ausfertigung dieses Testaments in Weimar vorhanden war, ist unzweifelhaft, weil jener Eingabe Fernow's eine beglaubigte Abschrift, unter der Bitte baldigster Rückgabe, beigelegt worden war, doch hat sich nirgends eine Spur von dieser Urkunde jetzt noch ermitteln lassen. Vielleicht liegt sie in dem unzugänglichen Göthe'schen Archiv zu Weimar.

[62]) S. 158. Der Grabstein von Carstens ist neuerlichst wieder aufgefunden worden. Er trägt die Inschrift:

ASMUS JACOB
KARSTENS
Geboren zu St. Jürgen
bei Schleswig
den 10 Mai 1754
Gestorben zu Rom
den 25 Mai 1798

Eine Abbildung dieser Grabstätte ist als Titelbild dem Alten'schen Verzeichnisse (Oldenburg 1866) beigegeben. Es liegt in der Absicht, ein würdiges Denkmal daselbst zu errichten.

Im Jahre 1865 ist auch bereits in Carstens Geburtsorte ein von dem Bildhauer A. Gilly in Berlin gefertigtes Denkmal in Gegenwart der Deutschen Kunstgenossenschaft, deren Versammlung zur Zeit in Kiel tagte, feierlich enthüllt worden. Es ist eine einfache Stele von weißem Marmor mit dem Portrait-Medaillon von Carstens; die Inschrift lautet:

Dem Altmeister deutscher Kunst
ASMUS JACOBUS CARSTENS
die deutsche Kunstgenossenschaft
1865.
Er ward geboren den 10. Mai 1754 zu St. Jürgen,
und starb zu Rom den 25. Mai 1798.

Näheres siehe in „O. Schorn, die 9. allgemeine deutsche Künstlerversammlung zu Kiel." Weimar 1866. S. 26. 27.

[63]) S. 158. Es sei erlaubt, hier daran zu erinnern, daß bereits die Contributionen des Friedens von Tolentino den Glanz Roms sehr geschwächt hatten, daß das französische Directorium während des Jahres 1797 republikanische Bewegungen daselbst einleitete, und daß im Februar 1798 Berthier die Stadt besetzte, aus welcher nunmehr sogleich eine römische Republik gemacht wurde. Demnächst auch wurde der Papst abgeführt. Ein Brief, den Zoëga an dem Todestage von Carstens (7 Prairial a. VI. d. i. 25. Mai 1798) an Friederike Brun schrieb, öffnet uns einen Blick in die Stimmung der deutsch-römischen Kunstkreise. Er spricht von dem Erwachen des Genius Roms, von den unabsehbaren Folgen dieser großen Begebenheiten, und daß die Befreiung von einem Ungeheuer, wie die alte Verfassung war, nie zu theuer erkauft werden kann. „Was wäre es, wenn Sie selbst wieder herkämen, das neue Wesen hier anzusehen? Sie finden den sanften, gutmüthigen, furchtsamen Giuntotardi unter den gesetzgebenden Tribunen und Fernow, den abstracten Kantianer, als Volksprediger das Evangelium von Menschenrecht und Pflicht verkündend, von der Tribüne des Circolo costituzionale, statt der Vorlesungen in Domeyer's Zimmerchen in deutscher Sprache (s. S. 12 u. 130) und bei verschlossener Thüre und mit Auflaurern vor der Thüre und innerhalb. Noch sind unsere Grundideen höchst verschieden; ich gehöre keiner Sekte an, aber die Resultate unserer Speculationen führen meistens zu den nämlichen Zwecken. Darum liebe ich den Mann, und weil er dem erkannten Guten so

fest anhängt ꝛc." (Welcker, Zoëga's Leben II. 210). Uebrigens ist für die Kenntniß der damaligen Zustände und die schnelle Wandlung aller Verhältnisse zu Rom in den nächstfolgenden Jahren hier besonders Fernow's Gemälde von Rom (s. S. 27) zu vergleichen. Die Schilderungen, welche er da entwirft, bestätigen die Richtigkeit seiner Meinung, „es sei eine wohlthätige Fügung für Carstens gewesen, daß er im Anfange jener Begebenheiten starb."

64) S. 160. Hier opfert Fernow einer poetischen Wendung zu Liebe einen Theil der Wahrheit, denn er mußte bereits wissen, daß das von Carstens gesetzte Samenkorn auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen war. Fernow hatte ja die Begeisterung von Thorwaldsen, von Koch, Wächter und auch Schick für den dahingeschiedenen Genius mit eigenen Augen gesehen, und er unterschätzte die Bedeutung jener Männer gewiß nicht. Schöner wäre es also gewesen, wenn er auf sie, als die Hoffnung einer Nachfolge im Carstens'schen Geiste hingewiesen, zumal er ja schon S. 128 von Wächter in diesem Sinne gesprochen hatte. Die Ungunst der Zeit, über die auch Schiller so bitter klagte, mag eben die Hoffnung der Freunde einer echten und klassischen Kunst allzu sehr verdüstert haben.

65) S. 161. Diese bereits in Anmerk. 20 berichtigte irrige Ansicht kann nur auf einer gerade in diesem Punkte mangelhaften Kenntniß der Kunstdenkmäler beruhen. Denn die älteste selbständige christliche Kunst ging durchaus von symbolischen und supranaturalistischen Darstellungen aus und erst allmählig zu natürlichen Gestaltungen von innerer Wahrheit und Schönheit durch mancherlei Entwickelungsstufen über.

66) S. 162. Die Italiener faßten das Alterthum von der heiteren, fröhlichen und gefälligen Seite auf, und stellten es in Bildern dar, denen die besondere italienische Grazie nicht fehlt. Dies ist freilich, wie Jeder zugeben muß, nicht klassisch antik. Daß sie aber doch dem Geiste der alten Kunst sehr nahe waren, beweisen unzählige Meisterwerke, die keineswegs ausschließlich mythologischen Inhaltes sind. Aus der Schule von Athen aber sollte man jene geistige Beziehung leicht herauslesen können!

67) S. 165. So hart und einseitig in diesen Ausführungen Einzelnes scheinen mag und auch wohl wirklich ist, so wahr und richtig ist doch das Allgemeine, und dies würde sogar erschöpfend und vollkommen

wahr sein, wenn Fernow seinen Standpunkt um eine Stufe weiter hätte erheben können. Er tritt mit der größten Entschiedenheit in Bezug auf unser Zeitalter für die unbedingteste Unabhängigkeit der Kunst von der Kirche und vom unfreien Dienste der Volksreligionen ein, und darin hat er Recht. Ferner hebt er den Schaden hervor, den die Kunst als Dienerin der neueren katholischen Kirche, also seit Stiftung der Gesellschaft Jesu, gelitten, und darin hat er wieder Recht. Endlich auch hebt er die unvergleichlichen Vortheile der antiken Stoffe für die Kunst hervor, und darin hat er zum dritten Male Recht. Wenn er aber die Brauchbarkeit der christlichen Stoffe für die Kunst lediglich nach dem Geist und Zweck der katholischen Hierarchen-Dogmen mit ihrer „jüdisch-christlichen Mythologie und Martyrologie" beurtheilt, so macht er sich einer groben Kurzsichtigkeit schuldig, die nur in den damaligen ultrarationalistischen Anschauungen (vergl. z. B. Diderot, Essai s. l. peinture. Chap. IV.) ihre Erklärung findet. Es giebt Ideen, und zwar sind dies die höchsten, zu denen die Menschheit sich bisher emporgeschwungen, die in der Kunst nur unter der Gestalt christlicher Gegenstände sichtbar werden können. Daß Fernow und mit ihm wohl auch Carstens dies nicht erkannte, liegt in den S. 21 dargelegten Ansichten; und zudem fühlte sich Fernow durch die damals auftauchende romantische Frömmelei so gereizt, daß er an Böttiger schreibt (bei J. Schopenhauer, S. 350), „er habe auch gegen den Kunstpietismus in dem Leben seines Freundes Carstens etwas gesagt, das den Frömmlingen oder denen, die es zu sein heucheln, wohl schwerlich gefallen wird!" Die neuere Kunstentwickelung hat den Irrthum von der Unbrauchbarkeit der christlichen Stoffe für die zeitgenössische Kunst durchaus widerlegt. Nur muß man sich ja hüten, christliche Religion mit Kirche und Hierarchie, wie dies so oft geschieht und auch von Fernow leider hier geschehen, zu verwechseln. (Vergl. Riegel, Grundriß d. b. K., S. 277 ff., — Cornelius, S. 119 ff., 186 ff.)

[68]) S. 172. Jeder große oder auch nur eigenartige Künstler hat für seine Gestalten und Köpfe gewisse Typen, und selbst Rafael, ja die Antike ist hiervon nicht ausgenommen (vergl. Riegel, Cornelius S. 294 ff.). Carstens nun hat auf das Entschiedenste eigenthümliche und bestimmte

Typen sich geschaffen, sowohl in Hinsicht des Ausdrucks wie der Haltung, was später noch einmal erwähnt werden muß.

69) S. 172. Dies möchte wohl nicht wahr sein, weil das Vermögen, Individualität zu erschaffen, ein eigenthümlicher Vorzug der Malerei, nicht aber die oberste Eigenschaft der Plastik ist. Die griechische Plastik ist vergleichungsweise arm an Individualitäten, und der Werth der so unplastischen Malerei des Mittelalters beruht ganz vorwiegend auf ihrer erstaunlichen Fähigkeit zu individualisiren. Fernow scheint den Ausdruck „plastisches Genie" allgemein für künstlerisch gestaltenden oder schaffenden Genius gesetzt zu haben, und diesen letzteren müßte man als rhetorische Erweiterung für malerischen Genius gelten lassen. Nach dem gegebenen Wortlaute aber ist die Stelle immerhin nicht annehmbar.

70) S. 181. Noch vollendeter fast sind die Gewand-Studien zu dem Bilde der Nacht, welche sich ebenso wie jene eben erwähnten zu den Musen im Dorville'schen Saale jetzt in der Göthe'schen Sammlung zu Weimar befinden. Siehe das Verzeichniß.

71) S. 182. Daß Carstens hierin auch einen Fehlgriff machen konnte, sieht man in der Architektur zu „Jason's Ankunft in Jolkos", welche dem frühgriechischen Alterthume keineswegs entspricht, die vielmehr lediglich als die Erfindung einer willkürlichen Phantasie erscheint.

72) S. 182. Diese Genelli'sche Zeichnung ist nach der Meinung des Herausgebers noch in dem Carstens'schen Album zu Weimar erhalten. Siehe das Verzeichniß.

73) S. 183. Einige ergänzende Bemerkungen über die besonderen Eigenschaften der Carstens'schen Kunstweise, namentlich über Art, Umfang und Richtung seines Erfindens und Dichtens, über die künstlerische Composition und Gruppirung, über Haltung, Bewegung und Typus der einzelnen Gestalten u. s. w. werden weiter unten in der Schlußbetrachtung des Herausgebers: „Carstens Sendung und Nachfolge" sich finden.

74) S. 185. Daß Fernow nach Carstens Tode sich von diesen Uebersetzungen der alten Schriftsteller, die ihm bei seinen eigenen Arbeiten nützlich sein mußten, getrennt, ist ganz unwahrscheinlich, vielmehr liegt die Vermuthung nahe, daß er sie mit seiner übrigen Bibliothek nach Deutschland übergeführt habe (S. 16). In diesem Falle würden die Carstens-

schen Bücher in der großherzoglichen Bibliothek zu Weimar anscheinend noch erhalten sein. Der Herausgeber hatte bei seiner letzten Anwesenheit in dieser Stadt leider noch nicht an jenes Verhältniß gedacht, so daß er auch keine persönlichen Nachforschungen anstellen konnte. Indessen wird es ohnehin nicht leicht sein, die Sache ins Klare zu bringen, da Fernow's Bücher zuerst in die Bibliothek der Herzogin Amalie, dann mit dieser in die öffentliche Bibliothek zu Weimar übergingen, und da sie in letzterer, durch Einordnung in die verschiedensten Fächer, gänzlich zerstreut stehen. Ein Verzeichniß der Fernow'schen Sammlung ist nicht und war wohl auch nie vorhanden. Vielleicht sind aber auch Fernow'sche Bücher in die deutsche Künstler-Bibliothek zu Rom übergegangen.

[75]) S. 192. Der scharfe Unterschied, welchen Fernow zwischen nachahmenden und erfindenden Talenten macht, dürfte vor einer strengen ästhetischen Kritik, die das wahre Wesen der Kunst rein im Auge hat, nicht in dieser Unbedingtheit bestehen bleiben. Doch ist ein näheres Eingehen auf diese Sache, das ohnehin zu weit führen würde, hier wohl nicht am Orte. Dagegen mag hier noch einmal recht nachdrücklich auf das ganz verrottete Lehr- und Arbeitsverfahren der damaligen Kunstwelt hingewiesen werden, um Carstens Abscheu gegen dasselbe und die Wahl seines eigenen Weges als eine Nothwendigkeit um so leichter zu begreifen. Zu dem bereits S. 99 u. 107 Mitgetheilten giebt nemlich eine Stelle in J. Koch's Gedanken über Malerei (Strauß, kl. Schriften. Leipzig 1862. S. 328) eine werthvolle und willkommene Ergänzung. Dieselbe lautet: „Das Studium in den französischen und anderen europäischen Kunstschulen ist ganz mechanisch: die meisten Maler bedienen sich selbst zu den elendesten Beiwerken, den Waffen, Stühlen, Tischen, Bänken, der Natur. Tischler und andere Handwerker müssen hiezu die Modelle machen; diese Modelle werden bemalt, vergoldet, so daß die sklavische Copie danach oft höchst natürlich wird, wie wenn dies eine Hauptsache wäre. Hat ein solcher Maler seine Skizze entworfen, alsdann läßt er alle Figuren modelliren, oder er modellirt sie selbst, wenn er darin Uebung hat; hierauf werden diese Puppen mit den Gewändern drapirt und in einen Kasten, der durch ein Loch von oben erhellt ist, in die Reihe gestellt, wie die Composition solche anordnet. Kein Finger, keine Zehe wurde ohne Modell gemacht;

daher zeichnen die meisten dieser Maler richtig, und oft richtiger als geistreiche Künstler; in den einzelnen Theilen sieht man Natürlichkeit, aber das Ganze ist naturwidrig, weil es nicht durch den Geist der Kunst belebt ist. Selbst an den Figuren Poussin's sieht man schon die Gliedermänner; die Gewänder und deren Falten sind meistens ohne Geschmack wie an bekleideten Gliederpuppen; aber die heutige französische Schule hat in der Bildung der Figuren gar keinen anderen Begriff, als den der mannequin ihr giebt."

[76]) S. 193. Am Schlusse dieser Lebensbeschreibung mögen diejenigen Mittheilungen über Carstens in anderen Büchern eine Stelle finden, welche irgendwie ein eigenes Urtheil von einem bemerkenswerthen Schriftsteller jener Zeit enthalten. Der Herausgeber glaubt, kein erhebliches Stück dieser Art übersehen zu haben und hofft, daß die hier folgenden dem Leser von Interesse sein werden. In der Grundansicht stimmen alle überein und bestätigen so Fernow's unparteiische und kundige Darstellung, welche freilich einer solchen Bestätigung eigentlich nicht bedürfte, da der Beweis ihrer Wahrhaftigkeit in Carstens Werken liegt. Immerhin ist es aber sehr wichtig, von Zeitgenossen wie Göthe, Friederike Brun, Zoëga, Josef Koch und Rumohr Urtheile über Carstens kennen zu lernen, und deshalb mußten diese hier angereiht werden; auch die Stelle von Platner hat eine nahezu gleiche Berechtigung für die Wiedergabe an diesem Orte.

a.) In Göthe's „Winckelmann und sein Jahrhundert" (Tübingen 1805) mußte auch Carstens genannt werden, und da heißt es denn, offenbar auf Grund Fernow'scher Mittheilungen, vielleicht sogar nach Einsicht von dessen Handschrift oder Correcturbogen (Göthe's Buch erschien 1805, Fernow's Vorwort zum Carstens trägt das Datum Februar 1806) S. 325 ff. so:

„Jakob Asmus Carstens, von der Ostsee her, und wenn wir nicht irren, von Lübeck, zog jetzt (um 1796) am meisten die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich, fand unter den jungen studirenden Künstlern eine nicht unbeträchtliche Anzahl Verehrer und Jünger, hingegen gab es ebenfalls, besonders unter denjenigen, welche schon länger in Rom gelebt, nicht wenige Anfechter seines Verdienstes und seiner Meinungen.

„Er besaß bei großem Talent großen Ernst und unermüdet rege Lust

zum Studium. Wir glauben, es geschehe keinem andern dadurch Unrecht, wenn wir sagen, Carstens war der denkendste, der strebendste von allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen. Offene treuherzige Anspruchslosigkeit machte ihn liebenswürdig, das Aeußere war ausnehmend schlicht, ja fast zu nachlässig.

„Auch Er schätzte die Werke der älteren Florentiner und anderer Künstler, die vor dem Anfange des XVI. Jahrhunderts gelebt haben, freute sich an der naiven Einfalt, der ungeschmückten Wahrheit ihrer Darstellung, und, damit wir uns seines eigenen passenden Ausdrucks bedienen, an ihrer Ehrlichkeit. Indessen nahm er dieselben niemals zum Muster, es leuchtet vielmehr aus allen seinen Arbeiten eine entschiedene Neigung zum Idealen hervor; unverkennbar hat ihm anfänglich Michelangelo's Kraft und Großheit vor allem andern mächtig angezogen, deßwegen behielt er auch immer eine sehr derbe, breite Manier in den Formen; was aber den Geschmack der Falten, die Wahl der Motive betrifft, so bemerkt man, daß nach einem allmähligen Uebergang endlich Rafael ausschließlich sein Vorbild geworden ist. In den letzten Arbeiten webt durchgehends ein inniges, zartes Fühlen, eine lebendige Seele, auf einige ließe sich das Wort der Italiener fatto con l'anima schicklich anwenden und dies ist auch ihre preiswürdigste Seite; ein selten gewordenes und daher desto köstlicheres Verdienst. Hingegen zur Richtigkeit im Umriß, zum gefälligen Colorit und freier Beherrschung des Pinsels ist Carstens nicht gelangt. Seine Werke sind mit Verdiensten derjenigen Art ausgestattet, die ihre Quelle in der Brust des Künstlers, in den schönen Eigenschaften seines Geistes oder Herzens haben; was man hingegen etwa das Schulgerechte in der Malerei nennen möchte, dem leisten sie nicht volles Genüge und erfuhren eben darum von vielen Künstlern heftigen Tadel. Der Widerschein vom Geschmack des Michelangelo, den man, wie oben schon gesagt worden, in Carstens Werken antrifft, erregte gegen ihn die gewaltigsten Vorwürfe. Er ahme, hieß es, die Formen seines Vorbildes nur oberflächlich, ohne die erforderliche Wissenschaft nach, seine Gestalten seien daher anstatt groß, schwerfällig geworden. Wir müssen indessen zur Berichtigung hinzufügen, daß unser Künstler sich besser als viele andere, welche unter dem Panier des Michelangelo die Schwierigkeiten der Kunst überwinden wollten, vor

auffallend verdrehten und widernatürlichen Stellungen in Acht genommen. Bei ihm waltet überall die Neigung zum Ungezwungenen und Naiven vor, so sehr, daß zuweilen selbst ein ungünstiger Contrast mit der breiten derben Manier der Gestalten entstanden ist. In dem Irrthum, Gegenstände bearbeiten zu wollen, die seinem Talente nicht angemessen waren, verfiel unser Künstler zum öfteren. Der Ernst seiner Natur, seines Strebens verlangte, wenn er sich auch bis zu jenem Hohen, Stillen in der Kunst nicht ausbilden konnte, wo Malerei und Plastik zusammen gränzen, wie z. B. in den Propheten und Sibyllen des Michelangelo, doch zum wenigsten ernsthafte, pathetische Gegenstände; aber er suchte mehr nach gefälligen, nach neuen oder doch selten bearbeiteten, und verstand zu wenig von der Kunst, ihren Charakter und Darstellbarkeit gehörig zu prüfen. Daher hat er oftmals Undarstellbares unternommen, auch sich oft an Gegenständen versucht, welche eine muntere Laune in der Behandlung erfordert hätten, und ihm also von Seiten des Leichten und Scherzhaften nicht gelingen konnten. Liebhabern wird hierüber zu eigenem Urtheil Gelegenheit gegeben, indem funfzig mehr oder weniger ausgeführte Zeichnungen dieses Künstlers auf der Herzoglich-Weimarischen Bibliothek verwahrt werden. Unter Carstens Anhängern zeichneten sich zwei Maler von Stuttgart, Wächter und Hartmann, als die besten aus."

Es folgt dann eine kurze Mittheilung über diese beiden Künstler, und weiter unten S. 367 über Fernow eine einfache Nachricht, und die Notiz, daß er Carstens Leben zu beschreiben die Absicht hege.

b) Friederike Brun, welche 1795 und 1796 in Rom war (vergl. S. 22 ff.), kam natürlich auch mit Carstens in Beziehung, und sie giebt in dem Bericht von ihren Besuchen bei Künstlern (Fortsetzung derselben zwischen dem 4. und 19. Februar 1796. Prosaische Schriften III., S. 281 ff. Zürich 1800) folgende Mittheilung über unsern Meister:

„Professor Carstens aus Schleswig, ein Abkömmling jenes edlen Stammes, der uns unter dem Bilde des allgemein verehrten, und von denen, die das Glück hatten, ihn genauer zu kennen, mit einer an Schwärmerei gränzenden Liebe umfaßten Geheimrath und Kammerpräsidenten Carstens, hoffentlich noch lange unvergeßlich bleiben wird. Dem römischen

Carstens (ich nenne ihn erröthend so, denn sein Vaterland hat viel zu wenig und dies Wenige viel zu spät für ihn gethan, um ihn sich aneignen zu dürfen) versagte sein ungünstiges Schicksal und der Kunst-erstickende Geist des Nordens frühe Bildung und zweckmäßiges Studium; und spät erst ward es ihm möglich, nach Italien zu gehen.

„Allein er hat mit dem Schicksal gerungen wie ein Mann! Er widmete sich der Geschichtsmalerei, und wählte sich oft fremde, man möchte sagen abstracte Sujets, aus der Theogonie des Hesiodus z. B., zuweilen mit noch größerem Glück aus dem Homer.

„Die Composition seiner, oft sehr großen und vollen Darstellungen ist verständig, verständlich und edel. Sein Styl ist groß, und man erkennt das tiefe Studium von Michelangelo und Rafael in beiden. Das Anschauen seiner Skizzen war immer für mich ein reiner Genuß, denn Verstand und Einbildungskraft werden befriedigt und genährt.

„Dante's Höllenpfuhl, Ossian's Fingal, Aristophanes Wolken und Lucian's Tyrann, der den Schatten des Schusters auf stolzer Schulter über den Styx trägt, sind so volksmäßig als wahrhaft launige Darstellungen . . . . Unter allen seinen Skizzen aber ist mir die liebste: Homer als Rhapsode. Dieser Composition hätte sich Rafael nicht geschämt!" Es werden dann weiter 1. Raub des Ganymedes, für den Herzog von Bristol gemalt; 2. Raum und Zeit; und 3. Die Nacht ꝛc. aufgezählt und kurz beschrieben.

„Kurz! in dieser demüthigen Werkstätte des Genies waren Geist, Kraft und Erfindung genug zusammengedrängt, um zehn gewöhnliche Künstler zu beleben; allein Carstens ist 41 Jahre alt, und noch kein Maler, und wird es also nie werden! So hart rächt sich an dem Schuldlosen die Materie, welche er sich nicht frühe genug unterwarf . . ." Es folgt die Meldung von Carstens inzwischen eingetrenem Tod, von Fernow's treu geleistetem Beistande, und der ihm zugefallenen Erbschaft des Kunstnachlasses. Endlich ergeht ein Aufruf an Dänemark — auch Friederike Brun betrachtet Carstens als einen dänischen Künstler — sich der Kunst anzunehmen.

c.) Georg Zoëga, der Alterthumsforscher (vergl. Anmerk. 63.), welcher seit 1783 zu Rom lebte und während des erwähnten Besuches

der Friederike Brun mit dieser freundschaftlichen Umgang hatte, schrieb am 19. März 1800 an dieselbe u. A. (bei Welcker, Zoëga's Leben. Stuttgart und Tübingen 1819. II. 240.):

„Ihrem Bruder habe ich vor wenigen Tagen geschrieben. Ich sagte ihm unter Anderem von den Carstens'schen Zeichnungen, die Fernow besitzt, und wiederhole es Ihnen, daß man in Kopenhagen keinen Anspruch auf Kunstpatronage machen muß, so lange man keinen Schritt thut, um diese unschätzbaren Ueberbleibsel eines so entschiedenen Kunstgenies, der ein Däne war, der Nation zu sichern. Ein ehrlicher Mann, von dem die böse Welt sagt, daß er von jeher alle Männer von Verdienst zu verfolgen gesucht habe, wird Ihnen vielleicht sagen, daß es der Nation mehr Ehre mache, wenn diese Sachen heute oder morgen nach England gehen und dort in irgend eines reichen Squires Landhause der Bewunderung aufgehoben werden. Ich bin kein blinder Verehrer von Carstens, finde an seinen Zeichnungen Vieles zu tadeln, und habe darüber sowohl ihm selbst, als er noch unter uns war, als seinen Freunden meine Meinung mit mehr Freimüthigkeit gesagt, als oft ihm und ihnen zu hören lieb war; aber ich würde gegen meine Ueberzeugung sprechen, wenn ich sagte, in Rom, so lange ich hier bin, einen Künstler gefunden zu haben, der so componirte wie Carstens, der den Zweck der Kunst so inne hatte und dem Wahren so nahe kam, wie er. Unsere besten Maler hier, Camuccini und Benvenuto, im Mechanischen der Kunst unendlich über ihm, sind in der Composition nur Manieristen, mit ihm verglichen."

d.) Joseph Koch, der treue Freund und in der Weise seines Talentes der glückliche Nachfolger von Carstens, hat ihm, außer einer flüchtigen Notiz in seiner „Kunstchronik" (Karlsruhe 1834. S. 8.) in einer anderen Arbeit, „Gedanken eines in Rom lebenden deutschen Künstlers über die Kunst in den letzten Decennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts" eine Erinnerung gewidmet. Diese Abhandlung ist 1810 verfaßt und handschriftlich in den Besitz des Freiherrn von Uexküll (jetzt Freiherrn v. Marschall in Karlsruhe) gelangt; David Friedrich Strauß hat geeignete Stücke dieser Arbeit in seinen kleinen Schriften (Leipzig 1862) veröffentlicht, und daselbst S. 329 ff. über Carstens Folgendes gegeben:

„Dem elenden Kunstgeschmack der neuern Zeit stand und strebte

Niemand emsiger entgegen als Asmus Carstens, der im Jahre 1798 zu Rom in dürftigen Umständen starb.

„Carstens malte selten in Oelfarben, da er weder Uebung noch Kenntniß dieser Gattung Malerei hatte; er verfertigte statt dessen Zeichnungen, oder malte in Tempera oder Aquarell auf gefärbtes Papier. Er war öfters incorrect in den Theilen der Körper, aber immer von großer Idealform im Ganzen der Gestalten und in der Composition.

„Die Gegenstände, welche er zu seinen Compositionen wählte, waren meistens aus griechischen Dichtern genommen, und theils dramatischer, theils allegorischer Natur. Unter den ersteren waren manche mehr poetisch-, als malerisch-dramatisch, wie Oedipus, der durch seinen Boten erfährt, daß er seine Mutter geehlicht und seinen Vater erschlagen hat. Das kann man in dem Gemälde nicht lesen; bei dem dramatischen Dichter theilt sich dergleichen durch Worte mit, aber die dramatische Malerei hat nur Handlung und Physiognomie, um sich verständlich zu machen, und selbst der belesenste Beschauer wird oft eine Darstellung nicht erkennen, wenn sie nicht malerisch-dramatisch ausgedrückt ist.

„Oft aber gelang dem Carstens dieser Ausdruck; das Vorzüglichste in dieser Art ist der Besuch der Argonauten bei dem Centauren Chiron in seiner Höhle. Orpheus sitzt und singt, indem er die Leier schlägt; der Centaur hat schon gesungen, denn auch er hält unter dem Arm eine Leier und blickt der Musik des Orpheus halber den Jason vergnügt an, indem er vor Freude mit dem Huf im Boden wühlt. Jason, eine schöne Heldengestalt, sieht gegen den Centauren, seinen Wirth, er scheint vergnügt, daß der gerechte Centaur dem Orpheus den Preis der Musik zuerkennt. Hinter dem Jason stehen liebliche Gruppen: die beiden Dioskuren, Kastor und Pollux, sich umschlingend; auch sind zu sehen die Söhne des Boreas, Zethus und Kalais; an einen Felsen lehnt sich Telamon. Herkules sitzt, er hält in einem seiner Arme den Hylas, welcher an den rechten Schenkel des Herkules sich anlehnt; eine schöne, im Sinne der Alten gezeichnete Gruppe. Auf der linken Seite des Centauren sitzt Peleus, seinen Sohn Achilles umfassend; noch andere Helden stehen in der Grotte und hören dem lieblichen Gesange, der auch die Thiere herbeilockt, zu.

In dieser Darstellung erkennt man die Handlung, ohne daß man die Hymnen des Orpheus oder den Apollonius gelesen hat.

„Ein anderes Gemälde, in Tempera, die Ueberfahrt über die Gewässer der Unterwelt (nach Lucian), ist ein Bild von höchst schöner Gruppirung, eine Zeichnung von großem Styl, im Geiste Michelangelo's; nur ist der an den Mastbaum gebundene Tyrann, welcher dem Reiche der Todten entrinnen wollte, als solcher nicht kennbar genug; der Schuster Micyll sitzt auf seinem Nacken mit einem muthwilligen Gesicht; die Parze Klotho liest die Musterrolle der Verstorbenen ab; viele der Schatten spotten des Tyrannen nach der Weise des italienischen Pöbels; allerlei Affecte sind ausgedrückt: freiwilliges Sichhingeben in die Behausung der Nacht, und Gram um das verlorene süße Leben. Charon, mit dem Steuerruder in der Hand, ist eine trotzige Gestalt. Das Colorit a Tempera ist gut und dem ernsthaften Gegenstand angemessen. Ein Gegenstück stellt die Schattengestalten dar, welche auf den Wink des Charon in den Kahn steigen; der Tyrann weigert sich, aber der Schuster Micyll schiebt ihn mit Gewalt zum Kahn, Scepter und Krone muß er zurücklassen.

„Eine der vortrefflichsten Zeichnungen von Carstens ist Homer, wie er den Griechen die Iliade singt: das Volk in mannichfaltigen Gestalten und Physiognomien steht um ihn herum; Weltweise, Helden, phönicische Kaufleute und der Pöbel sind in ihren Stellungen, Mienen u. s. w. jedes verschieden charakterisirt. Ueberhaupt sind die Physiognomien der Carstens'schen Zeichnungen individuell, ohne alltägliche Portraitgesichter zu sein. Allzu portraitartige Physiognomik erträgt kein Gemälde von großem Styl, allwo der Pöbel zwar Pöbel bleibt, doch aber durch die Kunst zu einem Ideal in seiner Art erhoben wird, indem ihm die kleinlichen Züge genommen werden, die zur Belebung der Darstellung unnütz sind.

„Auch symbolische oder allegorische Figuren, zum Theil nach Beschreibungen antiker Gemälde oder Basreliefs, zeichnete Carstens in einem großen Styl, und sie sind oft malerischer als seine dramatischen Scenen, welche bisweilen zu sehr poetisch-dramatisch aufgefaßt sind und nicht für die bildende Kunst passen. Schöne Idealfiguren sind seine Parzen: sie singen aus dem Buche des Schicksals; die rächende Nemesis mit der Geißel erwartet die Stunde ihres Amts. Auch die Geburt des Lichts ist

in einem großen Styl gezeichnet, wobei er sich durch die Schöpfung des Michelangelo begeistert zu haben scheint.

„Carstens war ein Künstler von Genie und guter Gesinnung; er hob sich aus einer elenden Zeit heraus, umfaßte die Malerkunst nach verschiedenen Seiten, wie es keiner seiner Zeitgenossen vermochte, und noch immer hat in seiner Art nichts Besseres das Tageslicht erfreut als seine Arbeiten. Er war ein Schüler des Rafael und Michelangelo, nicht weniger der griechischen Sculptur; hätte er in einer Zeit guten Kunstsinns, wie jene großen Maler, gelebt, so ist nicht zu zweifeln, daß er mit ihnen auf Einem Stuhle hätte sitzen dürfen."

c.) Karl Friedrich von Rumohr, der bekannte Kunstschriftsteller, welcher 1805 längere Zeit in Rom verweilte, schreibt in seinen „drei Reisen nach Italien" (Leipzig 1832) S. 116 Folgendes:

„Ich machte mich bekannt mit den Künstlern unserer Nation. Carstens hatte bereits seine Werkstätte geschlossen, lebte indeß im Andenken der Zeitgenossen fort, welche von ihm Verschiedenes aufbewahrten und vorzeigten, von ihm mit Ehrfurcht erzählten und meldeten. Sein großes Talent erschien mir als bildnerisches; auch giebt es ein Modell von seiner Hand in gehärtetem Thon, eine weibliche Figur, deren Abgüsse sehr verbreitet sind. Ein Wunder, daß er nicht an Fernow's Grillen darauf gegangen ist, doch mögen sie ihm das Leben verkürzt haben. Von seinen Zeitgenossen waren zu Rom noch übrig: Joseph Koch und Thorwaldsen. Schick war später hinzugekommen, allein gleichfalls tief durchdrungen von derselben Verehrung für Carstens, dessen erwähntes Thonmodell damals in seinen Händen war."

Es darf kaum angemerkt werden, daß der Seitenhieb auf Fernow ein Hieb in die Luft ist, denn Fernow's kantische Grundsätze machten gerade die „Autonomie des vernünftigen Willens" gegenüber den Grillen geltend. Aber Rumohr war auf Fernow schlecht zu sprechen, was ohnehin sich leicht erklären würde, wenn man bedenkt, daß jener ein convertirter Neukatholik, dieser ein philosophischer Protestant war. Aber kunstwissenschaftliche Meinungsverschiedenheiten mögen den Grad ihres persönlichen Gegensatzes sehr erhöht haben, und so kann es kaum überraschen, wenn man in Rumohr's „italienischen Forschungen", besonders in dem Ab-

schnitte über den „Haushalt der Kunst" sehr heftige Angriffe und Ausfälle gegen Fernow findet. Uebrigens sind die paar Worte, die Rumohr über Carstens hier sagt, auch ziemlich mager. Ihr, rein zufälliger, Werth besteht in der Nachricht über das Modell der Parze. (S. Verzeichniß.)

f.) Endlich ist hier der Vollständigkeit wegen Ernst Platner (s. S. 4.) zu nennen. Was derselbe (Beschreibung v. Rom. Stuttgart 1830. I. 578 ff.) sagt, stimmt zwar ganz mit Fernow und ist diesem wahrscheinlich entlehnt, allein Platner hatte seit 1800 die unmittelbare Tradition von Carstens mit erfahren, und so haben seine Worte immerhin einen selbstständigen Werth. Er hebt zuerst den originellen Bildungsgang hervor, betont dann, daß „Carstens die Kunst von der wahrhaft poetischen Seite ergriffen", erzählt von seiner Liebe zu Schriften über Kunst und zu den alten Classikern und berichtet, daß er nie biblische Stoffe behandelt habe. Er fährt dann fort: „So auf jenem Felde in den Besitz einer echten Kunstbildung gelangt, betrachtete er den richtigen und lebendigen Ausdruck der dargestellten Idee als die wesentliche Forderung an ein Kunstwerk. Ein wahrer, durchgeführter und dem Charakter des Gegenstandes angemessener Styl ist in dieser Forderung schon inbegriffen, weil nur durch diesen die Ideen plastisch und auf kunstgemäße Weise dargestellt werden können. Statt daß also das Hauptverdienst der meisten damaligen Kunstwerke in der Vermeidung einzelner Fehler und in sorgfältiger Ausführung einzelner Theile nach dem Modell und Gliedermann bestand, so waren Carstens Werke durch bedeutende Auffassung des dargestellten Gegenstandes und durch einen schönen Sinn des Ganzen ausgezeichnet. Hingegen erschienen dieselben im Einzelnen keineswegs fehlerfrei, und dies war denn auch die Seite, von der ihn seine Gegner angriffen . . ." Es werden Carstens bekannte Vorzüge und Schattenseiten besprochen, namentlich wird getadelt, daß er nicht nach den Werken großer Künstler und nach der Natur unmittelbar gezeichnet habe, daß er den richtigen Gebrauch des Modells nicht verstanden und in der Oelmalerei schwach gewesen sei. „Bei den unläugbaren Mängeln der Kunst des Carstens bleibt doch seine Erscheinung und insbesondere in Bezug auf seine Zeit höchst merkwürdig und ausgezeichnet. In der Composition dürfte er in seinen besseren Werken klassisch genannt werden können. Er scheint ausgebildet in diesem

Theile der Kunst, und keineswegs ein bloßer Skizzist, wie der Engländer Flaxmann, der vor ihm in Rom aufgetreten war, und durch seine in Kupfer bekannt gewordenen Compositionen Anklänge von mehr poetischem Sinne und besserem Styl der Zeichnung, als damals gewöhnlich war, gegeben hatte. In der Zeichnung offenbart sich bei dem Mangel an Correctheit, der allerdings noch weit auffallender hervorgetreten sein würde, wenn er Gelegenheit gefunden hätte, Werke von größerer Dimension auszuführen, Leben, Bewegung und ein schöner großer Sinn, und daher muß er, tiefer betrachtet, immer noch als ein weit größerer Zeichner erscheinen, als die in dieser Eigenschaft gepriesenen Akademiker der damaligen und der jetzigen Zeit, deren Hauptverdienst nur in negativer Correctheit besteht, und weder Leben noch Sinn für Styl und Schönheit zeigt. Die Einseitigkeiten, auf die er im Widerspruch mit seiner Zeit verfiel, lassen sich als eine nothwendige Reaction betrachten, da mit wenigen Ausnahmen im Laufe der menschlichen Dinge ein Extrem das andere hervorzurufen pflegt."

[77]) S. 194. Ueber den Erwerb dieser Zeichnungen ist Folgendes zu bemerken:

Göthe hatte, wie die Stelle S. 16 schon andeutet, den großen Werth von Carstens Zeichnungen wohl erkannt; während der von Fernow erwähnten Kunstausstellung von 1804 kam dann der Handel mit Karl August durch Göthe's Vermittelung zu Stande. Am 15. November schrieb der Herzog an Göthe: „Mich ganz ergebenst für die Besorgung meines Wunsches in Ansehung der Carstens'schen Zeichnungen bedankend, nehme ich diesen sehr vortheilhaften Handel an, erachte ihn als geschlossen und werde das Nöthige in Ansehung der Bezahlung besorgen. Da die Ausstellung nun wohl zu Ende sein wird, so wünsche ich die sämmtlichen Zeichnungen zu bekommen, um sie der Großfürstin zu zeigen, darnach gebe ich sie auf die Bibliothek zur Verwahrung." *) Göthe selbst merkt in seinen Annalen von 1806 an: „Die hiesigen Sammlungen vermehrten sich durch einen Schatz von Zeichnungen im höheren Sinne. Carstens künstlerische Verlassenschaft war an seinen Freund Fernow vererbt, man traf mit diesem

*) Briefwechsel. Weimar 1863. I. S. 303.

eine billige Uebereinkunft, und so wurden mehrere Zeichnungen des verschiedensten Formates, größere Kartone und kleinere Bilder, Studien in schwarzer Kreide, in Rothstein, aquarellirte Federzeichnungen und so vieles Andere, was dem Künstler das jedesmalige Studium, Bedürfniß oder Laune mannichfaltig ergreifen läßt, für unser Museum erworben." *) Es wäre interessant gewesen, die Bedingungen dieses Kaufes kennen zu lernen, und zu diesem Behufe machte der Herausgeber persönlich in Weimar die verschiedensten, leider vergeblichen Versuche. Alle von Seiten der betreffenden Herren Beamten mit größtem Entgegenkommen und vieler Gründlichkeit gemachten Nachforschungen im Archive und in den Acten mehrerer Behörden waren fruchtlos; man vermuthete, Karl August habe die Zahlung aus der Hand geleistet. Jedenfalls war die Summe im Verhältniß zum Werthe der Carstens'schen Werke nicht erheblich, und, der Herzog selbst nennt den Handel sehr vortheilhaft, Göthe aber die Uebereinkunft eine billige.

Fernow endlich läßt sich über diesen Kauf in einem Briefe an Böttiger **) in folgenden Worten aus: „Die Carstens'schen Zeichnungen hat der Herzog gekauft, und sie sind bestimmt, den neuen Zimmern der Bibliothek zum Schmuck zu dienen, wo sie als an einem öffentlichen Orte von jedem Kunstliebhaber und Künstler gesehen werden können. Es sind etwa dreißig große und kleine. Ich habe sie wohlfeil weggegeben; aber theils daß sie ungetrennt an einem sicheren Orte aufbewahrt werden, theils daß ich auf diese Weise noch oft den Anblick derselben haben kann, theils auch meine gegenwärtigen Bedürfnisse, haben mich dazu bewogen, sonst hätte ich, wenn ich bloß auf baaren Vortheil hätte Rücksicht nehmen wollen, Gelegenheit gehabt, sie vereinzelt und theurer zu verkaufen; aber auf diese Weise wäre mit der Zerstreuung auch Carstens Andenken verloren gegangen, und das wollte ich nicht."

Die Zeichnungen blieben eine Zeit lang in der Bibliothek, kamen dann in das Fürstenhaus (s. Briefwechsel von Karl August und Göthe. II. S. 236), wo sie noch gegenwärtig sich befinden, sie werden aber nun bald

*) Werke, 40 Bde. XXVII. 210.

**) Vom 10. Februar 1805. Bei J. Schopenhauer S. 334.

einen ihrer würdigen Aufbewahrungsort in dem neuerbauten Museum erhalten. —

In Bezug auf das von Fernow hier gegebene Verzeichniß ist darauf aufmerksam zu machen, daß die von ihm in Klammern beigesetzten Seitenzahlen (natürlich auch hier der ersten Ausgabe) nur auf den Gegenstand und die Composition hinweisen, aber nicht immer auch die besondere Ausführung angeben sollen. So z. B. ist das zweite Blatt der „Parzen" nur eine Copie von Fernow's Hand, oder der „Homer" ist nur eine Durchzeichnung, keineswegs aber die Zeichnung in Röthel. Zwei der Blätter, „Kassandra" und „Ossian", sind übrigens jetzt in der Göthe'schen Sammlung. Vergl. das Verzeichniß.

Hier ist auch der Ort, weil diese Maßnahme der Zeit und der gleichen Vermittelung Göthe's nach mit dem Weimarischen Handel zusammenzuhängen scheint, mitzutheilen, daß Fernow, gestützt auf sein Recht als Erbe von Carstens (vgl. Anmk. 61), die drei Zeichnungen von der Akademie zu Berlin (S. 134 u. a. a. O.) zurückforderte. Unterm 15. October 1805 machte er eine Vorstellung, welche durch Göthe's Vermittelung an Hardenberg als Nachfolger des Freiherrn von Heinitz gelangte, die vom Curatorium der Akademie aber mit dem Eröffnen abgewiesen wurde, daß Carstens 100 Thaler Darlehen und 138 Thaler 14 Gr. für verausgabtes Porto verschulde, zudem 1462½ Thaler Unterstützung (S. 135. 143.) empfangen habe, und daß nach dieser Auseinandersetzung Fernow als preußischer Unterthan billigerweise von weiteren Schritten abstehen werde. Fernow aber beruhigte sich nicht, sondern ließ wieder durch diplomatische Vermittelung eine lange und weitläufige Replik überreichen. Die Antwort auf diese, ebenso lang und weitläufig, war wiederum ablehnend, womit diese Sache, der man doch nur ein untergeordnetes Interesse wird beilegen können, ihr Ende erreichte. Die betreffenden Schriftstücke befinden sich bei den Carstens'schen Reise-Acten im geheimen Staatsarchiv zu Berlin.

Carstens Sendung und Nachfolge.

II.

Zweierlei Art sind die Menschen, die Großes und Entscheidendes zu leisten von der Vorsehung berufen werden. Die Einen treten aus der Zeit hervor, wie die Blume aus der Pflanze, natürlich und liebenswürdig zugleich; sie vereinen alle edlen Triebe vorangegangener und lebender Geschlechter in sich zur Harmonie, und entfalten sie mit göttlicher Ursprünglichkeit und Sicherheit außer sich zu unsterblichen Werken und Thaten. Solche Menschen sind die Blüthen von Jahrhunderten, Jahrtausenden. Rafael ist einer der größten unter diesen großen Günstlingen des Schicksals, und sein Leben gleicht der spiegelklaren Fläche, beschienen vom ewigen Lichte und erhellt vom unendlichen Glanze. Aber die Andern sind zum ruhelosen Kampfe geboren; sie stehen, obwohl von den tieferen Anlagen ihrer Zeit getragen, doch dem Strome ihrer Zeit immer feindlich entgegen, stets mit dem Schwerte in der Hand und bereit, jeden Augenblick für die heiligen Ideale ihrer Brust einzutreten, und rühmlich zu siegen oder ehrenvoll zu fallen. Sie gleichen nicht jener Blume, welche die mütterliche Erde und die himmlische Sonne gezeitigt, die in stets wachsender Pracht, umfächelt von balsamischen Lüften dastand, blühte und erfreute, bis sie plötzlich geknickt dahin sank und nun eine Welt zur Klage sich erhob. Diese scheinen aus dem Himmel wie Götter herniedergestiegen, um der Erde das entzückende Schauspiel des verkörperten Menschenideales zu geben, — aber jene sind die wahren Erdgeborenen, die jeden Fußbreit, wo sie fest stehen wollen, erobern und zahllosen Widersachern gegenüber kräftig behaupten müssen. Männer sind sie, während die andern Götter zu sein scheinen, sie ziehen an und stoßen ab, während diese nur wohlthun und erfreuen. Das angeborne Maß außerordentlicher Begabung kann bei Beiden

vielleicht gleich sein, aber die Verhältnisse, unter welchen diese Gaben sich entwickeln oder bilden, verleihen dem ganzen Wesen den grundverschiedenen Charakter. Werden nun aber solche Geister auf die Scheide zweier Weltalter gestellt, so nehmen sie an Schärfe und Deutlichkeit für den Betrachtenden ganz ungeahnt zu, und sie geben zwei Gestalten ab, die so wenig Gemeinsames noch darbieten, daß man anfänglich ihren gleichen und göttlichen Ursprung übersieht. Zwei solche Geister waren Rafael und Carstens.

Rafael's Haupt umfing die Krone ererbter Kunst, die in ihm, nach Jahrhunderte langer Arbeit, ihren Heros hervorgebracht, aber der Grund, auf welchem sein glanzvoller Thron stand, war im Innern verfault. In demselben Jahre 1520, wo er starb, verbrannte der Augustinermönch in Wittenberg die päpstliche Bulle. Ein neues Weltalter zog herauf, und die Kunst des früheren war nicht im Stande, da das Alte in seiner Größe nicht dauernd mehr zu erhalten war, innerhalb der wogenden Kämpfe der Geschichte eine klassische Gestaltung der neuen Ideen zu finden. Hinter Rafael ist in der Kunstgeschichte ein tiefer, scharfer Einschnitt. *) Italien und Deutschland, die Träger alter und echter Kunst, schienen bis auf einige Zeichen glimmenden Lebens wie ausgestorben. Aber daß der Menschheit die Fortentwickelung gesichert sei, dies kündigte an und verbürgte die mächtige Erscheinung des Rubens und Rembrandt, die aus dem Geiste der neuen niederländischen Freiheit entsprungen war. Doch auch ihre Nachfolge schwächte sich naturgemäß ab und ging ganz über in die Herrschaft jener geistlosen und naturwidrigen Mode, die von den Höfen der französischen Ludwige aus den Geschmack in Europa bestimmte. An das äußerste Ende dieser Periode des Zopfthums ward Carstens gestellt, als der Vorbote und Vorkämpfer einer neuen Zeit. Als Carstens jene Worte schrieb: „Meine Arbeiten machen Aufsehen ꝛc.“, wie sie hier in seiner eigenen Handschrift mitgetheilt sind, war nach Rom eben die Nachricht gelangt, daß der letzte König dieser Perrückenzeit die Sünden seiner Väter auf dem Schaffot gebüßt. So war Carstens der Mann, der bei dem anhebenden Zeitalter der Revolution kühn, gewaltig und folgenreich für die Freiheit

*) Daß Michelangelo ihn um 43 Jahre überlebte, ändert nichts; Michelangelo ragt in einsamer Größe tief in den allgemeinen Verfall der Kunst hinein.

des Geistes und der Kunst auftrat, aber unter Kämpfen und Mühen ein tragisches Lebensziel früh erreichte. Er öffnete im Bewußtsein, daß die Ideale seiner begeisterten Seele ewig und wahr sind, die heiligen Pforten des Tempels echter und klassischer Kunst, aber er mußte sich den Weg dazu gegen eine ganze widerstrebende Welt mit mächtiger Hand bahnen. Rafael hatte jenen Tempel geschlossen, damit ungeweihte Füße ihn nicht verunreinigen sollten, nachdem er wie der rechtmäßige Fürst und der gesalbte Oberpriester darin gewaltet und die Geheimnisse göttlicher Kunst der staunenden Welt geoffenbart. Rafael ist der letzte, edelste und bewundertste Sprosse eines alten und glänzenden Königsgeschlechtes, Carstens der erste und einsame Bannerträger des neuen und allgemeinen Aufstandes. Bei Rafael klang die innere Stimme seines Genius in der äußern Welt wieder, seine Zeit trug ihn als ihr liebstes Kind; bei Carstens aber fand der Genius in der Wirklichkeit nur das Gegentheil seiner Ideale, gegen die Zeit, die ihn unterdrücken wollte, mußte er sich auflehnen. Dem unveräußerlichen Rechte der Natur und des Geistes hat er sich geopfert, und statt der demantenen Krone, die das Haupt Rafael's umgiebt, flechtet sich um seine Stirne der Kranz des Märtyrers. Das ist es eben: Rafael war die herrlichste Blüthe eines sich schließenden, ruhmreichen Zeitalters, Carstens aber der Keim, aus dem die Kunst eines neuen Weltalters hervorwachsen sollte. Daraus erklärt sich die Grundverschiedenheit beider Erscheinungen, die übrigens beide vielleicht gleich große Gaben von der Natur erhalten hatten.

Denn Carstens gehört zu den allerersten Genien der Kunstgeschichte. Nur ist es nicht ganz leicht, ihn in dieser Größe zu erkennen, während doch von der Bewunderung Rafael's die ganze Welt erfüllt ist. Wäre aber Carstens zu einer Zeit geboren, die ihm gestattet hätte, die Blume zu brechen, so würde man ihn ebenso anstaunen, ihn von selbst zu den höchsten Meistern zählen. Doch ihm waren andere Aufgaben gestellt, und nicht das anregende Beispiel eines künstlerischen Vaters, nicht die frühe Unterweisung eines bewährten Lehrers, nicht die Gunst aller Menschen, nicht die Fülle der Aufträge, nicht Glück und Glanz war ihm beschieden. Ein feindliches Geschick verfolgte ihn sein Lebenlang, aber dies war es vorzugsweise, welches ihn zu dem Charakter, Ueberwinder und Sieger machte, der er ist.

Menschliches Mitgefühl und jedes bessere Herz verweilt trauernd und klagend, wenn ihm beim Gange durch die Vergangenheit oder Gegenwart ein Bild entgegentritt, wo ein von der Vorsehung mit den höchsten Gaben des Genius ausgestatteter Mensch im ruhelosen Kampfe ringt und endlich als Märtyrer einer großen Idee tragisch untergeht. Doch uns hier ziemt es, den Versuch zu wagen, um eine Einsicht zu gewinnen, warum ein solcher Mann so und nicht anders war. Nicht edle Empfindungen wollen wir bannen, sondern einfach die geschichtliche Nothwendigkeit hervorheben, daß nur Carstens, und Carstens nur auf diese Weise den künstlerischen Anforderungen der neuen Zeit gerecht werden konnte. Dazu freilich werden wir mit ein paar Zügen jene Epoche und ihre Aufgabe andeuten müssen.*)

Wie elend es um die Kunst damals stand, ist allerdings hier im Fernow'schen Texte, wie auch in den Ergänzungen oft gesagt worden, allein wir müssen hier doch an den Zusammenhang einer Wiedergeburt der deutschen Kunst mit der Wiedergeburt des deutschen Geistes überhaupt erinnern. Daß dieser letztere seit Anfang und gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hin zu neuem Flügelschlage sich regte, hatte auch wiederum seine tiefliegenden, vorbedingenden Gründe, die ja aus der allgemeinen Geschichte Jedem bekannt sind. Wenn also Bach und Händel mit ihren unsterblichen Schöpfungen die Seele entzückten, wenn Klopstock, Lessing und Göthe ihre Erstlingswerke in das Volk warfen, wenn dann ein Haydn, Gluck und Mozart die Höhe der musikalischen Kunst erstiegen, und neben Herder und Wieland's begleitenden Gestalten Schiller und Göthe klassische Dichterwerke der bewundernden Welt und der dankenden Nachwelt schenkten, wenn Kant mit seinen Vernunftsoffenbarungen neue Grundsätze der Anschauung, des Denkens und Handelns den Menschen gab, wenn Friedrich das in Krieg und Frieden bewährte Muster eines Staates aufstellte und politisches Leben in Deutschland wieder anregte, — wenn eine solche Fülle von Erscheinungen ersten Ranges und dauernder Weltbedeutung einen neuen Geist in unsrem Volke ankündigte, wie hätte da die Kunst von der Verjüngung ausgeschlossen bleiben sollen? Winckelmann und Les-

*) Vergl. die verwandten Stellen in meinem „Cornelius" S. 4 ff.

fing hatten ja schon längst zu den untrüglichen Vorbildern, zu den lauteren Quellen begeistert hingewiesen und damit Auflehnung gegen die herrschende Mode gepredigt. Bei Carstens war ihre Lehre auf einen fruchtbaren Boden gefallen, und in seltenster Reinheit verwirklichte er sie thatsächlich. Aber das Gewicht des einmal Vorhandenen und Gegebenen drückte auf ihn ein, und wollte ihn fast erdrücken, denn die Kunst ist eben an den Stoff und an den bestimmten Beruf gebunden; sie entbehrt der unbedingten Freiheit des Wortes, die gestattet, daß man Oberprediger, Bibliothekar, Geschichtsprofessor oder gar Minister sein darf, und zugleich doch ein Schriftsteller und Dichter von den ersten in der National- und der Weltliteratur sein kann. So fand Carstens als seinen Gegner ein geschlossenes Bollwerk in den Akademien und allen damaligen Künstlern. Mit diesen Anstalten, die sich des Schutzes der Staaten erfreueten, und mit diesen einzelnen Personen, denen, wie natürlich, nicht immer jedes schlechte Mittel auch unerlaubt war, mußte er es auf Leben und Tod wagen. Nicht konnte er in seinem Stübchen ein Gedicht, ein Trauerspiel oder einen Roman still schreiben, und es dann gedruckt tausendfach unmittelbar in das Volk bringen; er mußte mühsam die nothwendige Fertigkeit der Hand, die unerläßlichen wissenschaftlichen Theile der Kunst sich aneignen, dann ein Werk schaffen und dies vor das Auge Derjenigen zur Beurtheilung stellen, gegen deren Ansichten oder Grundsätze er in Wahrheit doch zu Felde zog. Das war ein hartes Geschick, und um ihm die Spitze zu bieten, war ein unerschütterlicher Wille und das sicherste Bewußtsein erforderlich. Darauf zielte denn auch sichtbar der Lebensgang von Carstens hin.

Die französische Mode sollte beseitigt, ihre Herrschaft gebrochen, und die Kunst aus demselben Geiste heraus neu geboren werden, welcher auch die großen Werke deutscher Dichtung, Tonkunst und Philosophie erzeugt hatte. Dieser ureigne deutsche Geist, gebildet, geläutert und mit den reinsten Schönheitsidealen erfüllt durch das Alterthum und dessen Kunst, mußte sich auch in der bildenden Kunst verwirklichen. Solche Schöpfungen aber konnten nur entspringen aus einer Seele, die mit rückhaltloser Begeisterung sich dem Dienste reinster, strengster und höchster Schönheit weihte. Der Sieg über die herrschende Mode war nur dann gewiß, wenn der Kämpfer

bei stolzer Verachtung ihrer traurigen Leistungen, und bei unbedingtester innerer Wahrhaftigkeit die Gemüther da zu fassen wußte, wo jene voranschreitenden großen Männer bereits gezündet hatten. Aber bei dieser kühnen Unternehmung mußte er sich selbst und sein Leben einsetzen, mußte er es wissen, daß er vielleicht das Opfer der Idee werden könne. Alle Diejenigen, welche gegen herrschende Vorurtheile und anerkannte Gebräuche, gegen Zunftwesen und Gildenthum, gegen Mode und Herkommen als Einzelne in die Schranken treten, müssen sich auf Streit gefaßt machen, und für ihre Person unter Umständen nach Lage der Verhältnisse an das Schlimmste denken. Aber Carstens war unter diesen Streitern einer der einsamsten und kühnsten. Und um hier nicht zu unterliegen, mußte er vor Allem ein ganzer Mann sein.

Zunächst also wird es für uns hier von Werth sein, zu untersuchen, in wie weit das Leben und die Schicksale unsers Meisters zu seiner eigenthümlichen Entwickelung führten, und wie nur der so entwickelte Mann seine Aufgabe lösen konnte.

Die angeborne Gabe bezeugt sich in den entschiedensten und frühesten Aeußerungen eines mächtigen Kunsttriebes, in der großen Begeisterung, womit der schleswiger Dom und dessen Kunstwerke seine jugendliche Seele erfüllten. Aber schon am ersten Wendepunkt seines Lebens fiel die Entscheidung gegen seine Neigung, gegen seinen innern Beruf aus: die Verhandlungen, ihn zu einem Maler in die Lehre zu bringen, waren ohne Ergebniß. Und das Unglück wollte es, daß grade zu dieser Zeit seine Mutter starb, daß ihm Vormünder bestellt wurden, und daß diese Männer, ihn und sein Talent nicht verstehend, zu einem widerstrebenden schweren Berufe ihn zwangen. Fünf Jahre lang mußte er täglich die brennende Begierde zurückhalten, und von der Nothwendigkeit überzeugt mit eisernem Willen seinen heißesten Wünschen Ruhe gebieten. Aber endlich ward er belehrt, daß die Vormünder nicht Gesetz und Recht auf ihrer Seite hatten, und ihre kleinbürgerlich wohlmeinende Gesinnung nicht achtend, empfand er nur die schmählich ihm angethane Gewalt. Mit der ganzen Kraft, die unterdrücktes Recht, und der noch größeren, die beleidigte Liebe verleiht, stand er auf, warf mit äußerster Anstrengung innerer und äußerer Mittel die Fesseln ab, in die man ihn geschmiedet, und fühlte sich endlich frei.

Wie furchtbar Leidenschaft, Begierde und das Gefühl der Unterdrückung aber in ihm gearbeitet hatten, beweist das hitzige Fieber, welches ihn überfiel. Doch diese fünf Jahre in Eckernförde hatten Carstens aus dem Knabenalter in das Mannesalter hinübergeführt, sein Charakter hatte sich entwickelt und stark befestigt, und zuletzt hatte sein innerer Beruf und sein Wille, nur diesem zu folgen, noch die schwerste Prüfung glücklich überstanden.

Carstens ging nun nach Kopenhagen, wo er die bisher versäumte, nöthigste Ausbildung als Künstler fand. Aber auch hier stand er ganz auf eigenen Füßen. Sein lebhaftes Selbstgefühl und sein natürlicher Stolz verhinderten ihn, als ein so alter Zögling noch die Akademie zu besuchen, und so war er auf den Selbstunterricht angewiesen. Die edelsten der damals bekannten Werke des Alterthums erhoben ihn zu innigster Begeisterung, zu höchstem Glücke, und diese Eindrücke zeichneten ihm den Weg seiner Kunst vor. Ein heiliges Gefühl der Anbetung, das ihn fast zu Thränen rührte, bewegte ihn vor diesen Werken reinster Schönheit, und er konnte über die Glückseligkeit hinaus, sie immer zu schauen, eine größere nicht denken (S. 51, 52). Dies freie Bekenntniß öffnet uns zugleich einen Blick in das geheimste Innere dieses unsterblichen Meisters. Denn es giebt wohl für jeden nicht allzu oberflächlichen Menschen Stunden und Tage im Leben, die so glücklich sind, daß er darüber hinaus ein andres Glück nicht ahnen, daß er namentlich eine himmlische Glückseligkeit dann nicht mehr verstehen kann. Aber die Unbeständigkeit, dieser ewige Begleiter des Menschenlebens, fordert auch hier ihr Recht. Tausend widerstreitende Dinge stürmen an, und selbst der höchste Genuß, da er doch nur durch den Leib und dessen Organe uns zu Theil wird, trägt die bittere Frucht der Ermüdung in sich. Bei diesem Rückfall aus der Höhe seligen Glückes in die irdische Enge bleibt am Ende Nichts übrig, als mit Zuversicht und Hoffnung hinaufzuschauen zu Dem, der uns in jenem Glücke eine heilige Bürgschaft ungetrübter Seligkeit und dauernden Friedens giebt. Dieses tiefe religiöse Gefühl trug und durchdrang die Glückseligkeit von Carstens, als er die vollendetsten Werke der Kunst sah; es war ihm, als ob das höchste Wesen, zu dem er als Knabe im Dom zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, hier wirklich erschienen sei, und ihn

wiederum zu unbewußter Anbetung erhoben habe. Deshalb ist es ein wahres und ehrenvolles Wort, wenn man von Carstens spricht: „Die Kunst war seine Religion!“ In ihr fand er Erfüllung der höchsten Bedürfnisse seines Geistes, Nahrung seiner Seele und göttliche Offenbarung; und deshalb gab er ihr auch Alles freudig hin, und scheute in ihrem Dienste selbst den vorzeitigen Tod nicht. „Ich muß meine Zeit nützen, soviel ich nur kann, sollte es auch auf Unkosten meiner Gesundheit geschehen. — “ (S. 242) sagt er selbst wenige Jahre vor seinem Ende im klaren Bewußtsein der Sache, die es galt.

Wo er in Kopenhagen mit Elementen, die seinem Innern nicht harmonisch waren, zusammenkam, fand eine heftige Abstoßung statt. Dem Grafen Moltke gegenüber mußte er die Würde des Künstlers, gegen Abilgaard den Beruf seines Genius, gegen die Akademie seine Ueberzeugung als Mann vertheidigen. Die äußeren Autoritäten jener Stadt hatte er kühn herausgefordert, und in diesem Kampfe einen immer festeren Glauben an die Ideale seiner Brust gewonnen. Dabei hatte er zeitweise Nahrungssorgen, und er mußte in einer gehaßten Beschäftigung als Bildnißzeichner sich Erwerb suchen. Natürlich blieb auch so seine künstlerische Bildung unvollendet, noch unvollendeter fast die allgemeine Bildung. Denn auf der Schule hatte er wenig gelernt, beim Weinhandel vielleicht dies Wenige noch vergessen, und in Kopenhagen konnte er auch nur geringere Zeit auf das Lesen von Büchern verwenden. Aber der Wissensdrang war bei ihm gewaltig, und er äußerte sich zunächst in einer unüberwindlichen Sehnsucht nach dem damaligen Lande der Kunst, nach Italien.

Er brach auf, und kam bis Mantua und Mailand, wo ein feindliches Geschick ihn zur Umkehr nöthigte. Zwar war er bereits ein Mann von 29 Jahren, aber doch in vielen Stücken noch nicht ganz entwickelt, so daß die Frage keine müßige ist, ob Carstens damals schon reif für Florenz und Rom gewesen sei? ob es nicht so besser gewesen, daß er mit wenigen aber entscheidenden Eindrücken bereichert nach dem Vaterlande heimkehrte, und hier seine Bildung vollendete, als daß er, von der Ueberfülle mächtiger Eindrücke erschreckt, vielleicht an sich zu zweifeln angefangen hätte? So kam er von großen Anregungen bewegt zurück: Giulio Romano, Leonardo und der Alpen erhabene Natur hatten unauslöschliche

Wirkungen in ihm hervorgebracht, und ihn so gestärkt, daß er mit doppeltem Feuereifer daran ging, auf der schweren Bahn zu seinen Zielen sicher vorzudringen.

Der Aufenthalt in Lübeck war so eine Zeit der Klärung, des inneren Reifens und der unerläßlichen Weiterbildung für ihn. Zwar vervollkommnete er sich wenig in Hinsicht der technischen Mittel der Kunst, denn Arbeiten aus jenen Jahren und auch noch aus der ersten berliner Zeit zeigen hierin eine große Mangelhaftigkeit. Aber er bereicherte seinen Geist mit unzähligen neuen Vorstellungen und Bildern, mit einer Menge nöthiger Kenntnisse und theoretischer Erfahrungen. Er las mit Eifer gute Bücher, namentlich klassische Dichter, und schon in Lübeck lernte er auf diese Weise einen beträchtlichen Theil der Weltliteratur kennen. Fernow berichtet, daß er dort Homer, die alten Tragiker, Pindar, Ossian, Shakespeare, Klopstock, Winckelmann, Stolberg, Gerstenberg, Lessing, ja selbst Kant u. a. gelesen habe, und wir finden in seinen damaligen Arbeiten Stoffe behandelt, die aus Werken fast aller dieser Schriftsteller entlehnt sind. Nur Herder und Wieland würden hiernach jenen etwa noch hinzuzufügen sein. Durch solchen geistigen Umgang mußte sich Carstens innerlich klären, und seine Phantasie mußte sich durch die künstlerische Gestaltung so vieler neuen Gegenstände nothwendig läutern. In dieser Lage der Reife mußte Carstens doppelt unglücklich sein, daß sich ihm keine Hoffnung bot, sich nun auch nach Außen zu entwickeln. Das erwerbsmäßige Bildnißzeichnen wurde ihm unerträglich, und er fühlte die Kraft, eigne Compositionen, die er bisher aus innerem Drange und zu eigener Uebung gemacht hatte, nun auch ausgeführt vor die Augen der Welt zu bringen. In diesem wichtigen Augenblicke lächelte das Glück auch ihn einmal an; Overbeck's Theilnahme und Rodde's Großmuth entrissen ihn den drückenden Verhältnissen und ermöglichten seine Uebersiedelung nach Berlin.

Leider waren die ersten Jahre seines Aufenthaltes in dieser Stadt wiederum sehr traurig für ihn. Nicht allein, daß er mit Mangel und Krankheit zu kämpfen hatte, er sah sich auch dem Ziele nicht um einen Schritt näher. Aus dieser feindlichen Umgebung flüchtete er sich in sein Inneres, und trieb, wie in Lübeck (S. 81) seine poetischen Versuche weiter, aber er kam dabei leiblich und äußerlich herunter. Die Genelli'sche

Familie war es vornehmlich, welche ihn aus dem Elend herausriß, und ihm in vieler Hinsicht von größtem Nutzen war (S. 86 ff., 207 ff). So der drohendsten Gefahr des Schiffbruchs entrissen, sollte ihm für alle die getäuschten Hoffnungen, Entbehrungen, Mühen und Sorgen endlich doch Anerkennung und Lohn werden. Aufträge, Anstellung und die Sendung nach Rom folgten einander innerhalb zweier Jahre, und damit sah sich Carstens in sorgenfreier, ehrenvoller Stellung, am Ziele seiner heißesten Wünsche und dem ausschließlichen Dienste reiner Kunst geweiht.

Fragt man, wozu denn die Zeit in Berlin unsrem Meister genützt, so genügt ein Blick der Vergleichung zwischen den letzten lübecker oder ersten berliner Arbeiten und den letzten in Berlin entstandenen Blättern, um den großen Fortschritt einzusehen. Carstens lernte wesentliche Theile des künstlerischen Wissens erst dort, er wurde sicherer in der Herrschaft über die Mittel der Darstellung, und klarer über das Wesen klassischen Styles, er erhielt richtigere Begriffe über die Wahl der Stoffe und die Grenzen der Kunst. Seine Kenntnisse und Ansichten belebten und erweiterten sich erheblich durch eine große Anzahl von Kunstwerken, die er sah, und sein Muth gewann eine Stütze in einer künstlerischen Umgebung und durch das Beispiel trefflicher Künstler, wie eines Gottfried Schadow, eines Daniel Chodowiecky. Endlich aber behnte er auch sein literarisches Wissen sehr bedeutend aus. Die Aufträge, Rammler's und Moritz' Götterlehre zu illustriren, führten ihn zum genauesten Studium der alten Mythologie, und machten ihn auf diesem Gebiete ganz heimisch, dann aber auch fühlte er sich so vorgeschritten, daß er sich an den Philostrat, Aristophanes und Platon machte. Deshalb war die berliner Zeit für ihn nicht bloß nützlich, sondern gradezu unentbehrlich, und nur allein am Schlusse derselben konnte er sagen: „man begreift nicht, wie ich den großen Styl aus Deutschland mit nach Rom bringe". Hätte er sich so geäußert bei seinem Eintritt in Berlin, so würde er nicht von dem Vorwurfe einer gewissen Prahlerei freizusprechen sein, und dies allein beweist den erheblichen Fortschritt und die Weiterentwickelung genugsam, die Carstens und mit ihm die deutsche Kunst dieser Stadt zu danken hat, wo er bedeutende Anregungen, treue Freunde und entscheidende Unterstützung fand.

So war Carstens achtunddreißig Jahre alt geworden, ehe er nach

Rom kam, und nur wenig über fünf Jahre waren ihm noch vergönnt. Mit unglaublichem Fleiße hat er in dieser Zeit gearbeitet, und mit staunenswerthem Erfolge sich zu klassischer Reinheit des Styles und zum Meister der Erfindung entwickelt. Darin liegt die Größe des Carstens, daß er völlig aus sich heraus im Kampfe gegen die Zeit jene Höhe erreicht hat.

Sein ganzer Lebensgang hat ihn zum entschiedensten Charakter gebildet, er hat ihn durch Widerstand zu immer glühenderer Begeisterung für das einzig Wahre und Schöne herausgefordert, und ihn endlich dahin geführt, daß er der Erfüllung seiner Ziele sich selbst und alles zu opfern bereit war. In diesem Sinne ist Carstens der rücksichtsloseste Idealist, welcher vielleicht im ganzen Laufe der Kunstgeschichte aufgetreten, und deshalb geräth er überall da in einen hitzigen und unversöhnlichen Kampf, wo er nicht Verständniß, Entgegenkommen, Liebe findet. So erscheint denn auch das gesammte Wirken von Carstens als durchaus revolutionär, d. h. es lehnt sich, weit entfernt von gemeinem Aufstande, im sichern Bewußtsein für heilige und höchste Rechte einzutreten, gegen die herrschenden Zustände der Unnatur und der Mode gewaltsam auf. Um einen so schweren Kampf so einsam und so mächtig durchzuführen, wie er es that, dazu gehört eine sittliche und geistige Größe, eine unerschütterliche Festigkeit, ein unbeugsamer Muth und ein mächtiger Wille, Eigenschaften, die sehr selten sich finden. Nicht in der harmonischen und unbedingten Vollkommenheit seiner Werke liegt sein Wesen, sondern darin, wie er der Erste und Einzige einen ungeheuren Kampf gekämpft, ihn siegreich bestanden und dem deutschen Volke den Grundstein einer klassischen Kunst gelegt. Mächtig waren seine Gegner, aber in ihm ward das Dichterwort Schiller's Fleisch:

> „Gutes in Künsten verlangt ihr! Seid ihr denn würdig des Guten,
> das nur der ewige Krieg gegen euch selber erzeugt?“

und so drang er in diesem Kriege glücklich durch. Die Seite unbegrenzten Strebens auf das Höchste und Reinste, im Gegensatz zu der allgemeinen Geistlosigkeit und technischen Geschicklichkeit in der Kunst seiner Zeit, war bei ihm auf das Aeußerste gesteigert, und darum war er nothwendig einseitig. Aber in dieser Einseitigkeit, ohne welche Niemand jenen großen Kampf bestehen konnte, liegt eben seine Bedeutung.

Hierzu wirkte sein Bildungsgang außerordentlich mit. Als Mann

von Charakter und Lebenserfahrung bereits kam er zur Kunst. Nicht als Knabe hatte er sie bei einem berühmten Maler erlernt, nicht als Schüler einer Akademie war er frühzeitig zur Uebung des Auges und der Hand angehalten, er schämte sich als erwachsener Mensch den Unterricht der Knaben zu theilen, und so ging er seinen eigenen Weg, ganz abweichend von allem Herkömmlichen und Ueblichen. Er war ein vollkommener und zugleich durchaus eigenartiger Autodidakt. Man könnte sagen, er habe die Kunst gelernt, wie Jemand eine Sprache, ohne Grammatik durch steten Umgang. Er war im Stande, seine Gedanken sicher, klar und schnell bis hinein in ihre feinsten Ausführungen in dieser Sprache auszudrücken, aber er war nicht sicher, daß er dabei nicht noch zuweilen einen unerheblichen Fehler machte. Doch die Vermeidung der Letzteren würde ihn nicht haben größer machen können, als er es ist; auf jenes allein kam es an. Neue Ideen mußten verkörpert und anschaulich verwirklicht in die Kunst eingeführt werden, und Carstens war der Träger dieser Aufgabe. War einmal der Geist wieder lebendig geworden, so fand er bald auch die vollendete und tadelfreie Form, denn der Geist ist von Natur formbildend, die Form aber nie geisterzeugend. Wenn aber aus einer seit Jahrhunderten bis ins Feinste entwickelten Form der Geist gewichen ist, so kann in diese ein neuer Geist nicht einziehen, denn Niemand füllt neuen Wein in alte Schläuche. Der neue Geist vielmehr muß in seiner Innerlichkeit und Heiligkeit die geistlose Form verachten und sie deshalb nothwendig zertrümmern. Wer erfüllt von neuem Geiste und im Namen einer Idee gegen das Veraltete sich auflehnt, handelt so mit psychologischer und historischer Nothwendigkeit, und wir haben Beispiele in Fülle hierzu in der Geschichte der inneren menschlichen Kultur, wie der äußeren Ereignisse; namentlich aber haben alle großen Reformatoren von anerkannten Volksreligionen, seit Sokrates bis herab zu Luther, so gehandelt. Es ist deshalb nicht Willkür oder Zufall, daß die neue deutsche Kunst das Vorhandene bei Seite lassend in Carstens gleichsam von vorn anfing.

Carstens seines Theils verachtete in einem solchen Grade die damaligen Modekünstler und die Akademien, daß er das Gute und Nützliche, was in ihnen noch war, nicht bemerkte. Die Aeußerungen in seinen Briefen an Heinitz über die deutschen Künstler in Rom, die Professoren der berliner

Akademie und dies Institut selbst sind hiervon redender Beweis. Seine Entrüstung über das Elend dort und die Schädlichkeit hier ist so stark, daß er in seinen Ausdrücken — gegenüber dem Curator der Akademie — wohl die Grenze der Zulässigkeit bisweilen überschritten hat. Aber das ist es eben, was ihm zur Ehre gereicht. Nicht die Geschmeidigkeit eines Hofmannes konnte seinem Wesen entsprechen, er bekannte sich vor Hoch und Niedrig, öffentlich und überall zur Wahrheit um der Wahrheit willen, selbst auf die Gefahr hin zu verletzen und persönliche Feinde sich zu erregen. In diesem Sinne ist Carstens dem Lessing nahe verwandt, der sich in den Namen Lange, Götze und Klotz auch ein Denkmal errichtet hat, das länger dauern wird als alle Ehrenmäler aus Stein und Erz. Die Waffe von Carstens war aber nicht das Wort Lessing's, sondern sie bestand in anschaulichen Werken, durch die er den Sieg über die Erzeugnisse aller Zeitgenossen davon trug. Deshalb ist die Betrachtung seiner Werke im historischen Sinne unzertrennlich von der seines Kampfes gegen die Zeit.

Die Erscheinung dieser Werke bildet den äußersten Gegensatz gegen Alles, was die damaligen Künstler hervorbrachten, sie waren unter diesem so fremd, wie die Pallas Athene es auf einem Hofballe bei Ludwig XV. gewesen wäre. In dem anspruchslosesten Aeußern stellte Carstens seine Gedanken dar, und er bewies damit der Welt, daß das Wesentliche der Kunst aus der begeisterten Menschenbrust entspringt, und daß man unter Umständen ein großer Künstler sein kann, ohne im Technischen der Kunst überall Meister zu sein. Wie aber diese Wahrheit klar durch seine Werke zur Anschauung gelangte, so war er wiederum auch durch seine Lebensschicksale darauf hingewiesen, nur in dieser bescheidenen, fast dürftigen Erscheinung sein Inneres zu offenbaren. Denn „Gedanke und Composition waren der Abdruck seines inneren Reichthums, die Ausführung seiner Erfindungen war das Bild seiner äußeren Armuth und Beschränkung“ (S. 80); und wir lernen so den Zusammenhang zwischen dem anscheinend Zufälligen in seinem äußeren Leben und dem Nothwendigsten zur Erfüllung seines geschichtlichen Berufes mehr und mehr verstehen. Daß ein Künstler den Muth besaß, in Rom eine Ausstellung, wo das durch die modischen Oelgemälde verzogene Auge nur Kartons und farbige Zeichnungen sehen sollte, zu eröffnen, — dies allein mußte schon Aufsehen,

Neugierde und Staunen erregen. Als die Zugänglicheren unter den Besuchern dann erkannten, welch' merkwürdige Zeichnungen das wären, als besonders die Italiener die Tradition ihrer großen Meister hier fortgesetzt erblickten, da wurde die Bewunderung und der Beifall allgemein. (S. 127.) So errang in einer anspruchslosen, fast mangelhaften Form der neue Geist glücklich den Sieg über die prunkende Form, aus der fast jeder Geist schon entflohen, und von dieser Ausstellung im April 1795 hebt das Wiederaufblühen der deutschen Kunst an. Eine Periode des Knospens und Wachsens folgte, bis dann Thorwaldsen, Schinkel und Cornelius sich zu entfalten begannen.

Die Mängel der Carstens'schen Kunstwerke sind niemals verkannt worden, und selbst die eifrigsten Bewunderer dieses großen Genius haben sie niemals geleugnet. Denn sie liegen offen und deutlich da in den Werken. Sehr kleinlich wäre es auch, wollte man sie zu verbergen oder zu verdecken suchen, da ja Carstens in seiner wahren Bedeutung um nichts durch solche Taschenspielerei gewinnen würde. Noch kleinlicher aber ist es, über diese Mängel nicht hinweg kommen zu können, und den kindischen Tadel über die unvollendete Form immer zu wiederholen. Wer diese Mängel und Fehler bei Carstens überhaupt noch sieht, der ist noch sehr weit ab vom lebendigen Verständniß des außerordentlichen Meisters. Denn wäre er wirklich dem Geiste desselben und dem Wesen unserer klassischen Kunst nahe gekommen, so würde vor der Kraft dieses sicheren Bewußtseins der Werth einer geringen äußerlichen Dürftigkeit gänzlich verschwinden. Diese Mängel aber sind bedingt durch den eigenthümlichen Bildungsgang unsres Künstlers, welcher von allem methodischen Lernen weit entfernt, nothwendig hie und da lückenhaft bleiben mußte. In den entschiedenen Vorzügen eines Menschen liegt überhaupt zugleich auch die Erklärung seiner Schwächen. Und so wird Derjenige, der Carstens wahrhaft versteht, dessen Mängel von selbst begreifen, sich aber nicht bemühen wollen, ihn auch da mangellos zu zeigen, wo er es naturgemäß gar nicht sein konnte. Auch Fernow läßt den Leser nie über diese Dinge im Zweifel; er erzählt mit edlem Freimuthe, daß Carstens in der plastischen Anatomie nur nothdürftige Kenntnisse besaß, daß er in der Perspective praktisch nicht hinlänglich regelfest war (S. 167), und daß er auch im Oelmalen nur

ungenügende Uebung hatte (S. 178). In Bezug auf diese Grundbedingungen der Malerei stand also Carstens hinter allen seinen künstlerischen Zeitgenossen entschieden zurück, und er würde, wenn die Kunst im Technischen, in der Geschicklichkeit der Hand und im sicheren Auge allein bestände, nur einen sehr untergeordneten Rang einnehmen können; wie damals auch gewiß zahlreiche trockene Schulmeister metrisch tadellose Distichen machen konnten, während die Hexameter und Pentameter eines Klopstock, Voß, Schiller und Göthe in diesem Betrachte oft schlecht genug waren. Aber Carstens Erscheinung, deren individuelle und historische Größe fest steht, zeigt eben selbst dem Widersprechendsten, wenn dieser nur wahrheitsliebend ist, daß die Kunst nicht eine mechanische Geschicklichkeit, sondern ein organisches Schaffen ist. Die vollkommene Uebereinstimmung beider ist freilich das höchste Ziel, allein in einer Zeit, wo nur nach mechanischer Geschicklichkeit gefragt wird, müssen solche Kunstschöpfungen eine um so tiefere Umwälzung erzeugen, welche jene verachten. Durch den Widerstreit solcher äußersten Gegensätze allein kann aber die Sache gefördert werden und zur wahrhaften Reife gedeihen. Carstens wich deshalb auch jeder Gelegenheit mit Bewußtsein und Absicht aus, wo eine Vergleichung zwischen ihm und den zahlreichen Pinselern von selbst gegeben war, die „zugleich auch große Schreier sind und die das ganze Verdienst der Kunst in das mechanische Handwerk setzen“ (S. 129). Vielmehr trat er in einer Weise auf, welche den Gegensatz gegen die herrschende Mode, und damit den Kampf gegen die bestehende Kunst sofort und unzweifelhaft aussprach.

Eben so wenig wie die Bedeutung von Carstens in der äußern Erscheinung liegt, eben so wenig liegt sie aber im dichterischen Schaffen, nach dem höchsten Verstande dieses Wortes. Wenn man die sixtinischen Fresken des Michelangelo betrachtet oder die Bilder der Friedhofshalle des Cornelius, oder aus dem Kreise der alten Kunst die Parthenon-Giebel des Phidias, so könnte man schwanken, was man mehr bewundern soll: den schöpferischen Gedanken des Dichters oder die vollkommene Verwirklichung desselben durch den Künstler. Diese Männer stellten in solchen Werken zugleich Ideen höchsten dichterischen Werthes selbsterzeugend dar, und sie wußten solche Idee in der monumentalen Verbindung einzelner Bilder

oder Gestalten auszusprechen. Freilich wird man nun in Bezug auf Carstens nicht vorweg behaupten können, daß er zu solcher Schöpfung nicht die Anlage und Kraft gehabt hätte, vielmehr wird man mit Grund annehmen dürfen, daß der reiche Genius dieses Künstlers, wenn er im Sonnenschein des Glückes sich entwickelt, dahin auch sicher gelangt wäre. Aber, in den Werken selbst erscheint Carstens noch nicht als dieser, nach dem höchsten Maßstab beurtheilte, Dichter. Seine große dichterische Gabe und Gestaltungskraft zeigt sich ausschließlich in der Aufnahme fertiger Stoffe aus Dichterwerken und der eigenthümlichen, ursprünglichen und bedeutenden Auffassung durch ihn. Daß er sich hierbei in der Wahl des Gegenstandes einige Male vergriffen, kann nicht ins Gewicht fallen, wenn man seine zahlreichen klassischen Darstellungen von ausgezeichnet malerischen Stoffen betrachtet. Aber auch hier ist die Auffassung und Durcharbeitung unserem Meister nicht leicht geworden, vielmehr muß man schließen, daß er sich hierin kaum je selbst genügt hat. Denn wie wäre es sonst zu erklären, daß er nicht wenige seiner Zeichnungen wieder und wieder umcomponirt hat? Oedipus, die Nacht, die Geburt des Lichts, die Parzen und andere Stücke bekunden dies; Nichts aber kann eine deutlichere Vorstellung von dieser innern Arbeit geben als der Vergleich zwischen der berliner und der römischen Composition der „Argonauten beim Chiron". Man könnte zwar entgegnen, daß der Unterschied hier nicht sowohl in der Auffassung als vielmehr in der künstlerischen Composition und dem Styl der Zeichnung läge; allein bei genauerem Erwägen wird man doch zugeben müssen, daß Carstens den Gegenstand mit einem neuen Geiste ergriffen hat, der in ihm durch das Anschauen der Kunstschätze Italiens lebendig geworden. Dieser neue Geist war ebenso auf die größte Einfachheit in der ganzen Anordnung, die vollere Klassicität der Form, wie auf den veredelten Ausdruck jeder einzelnen Figur gerichtet. Und dies Alles gründet sich doch eben auf die neue, tiefere und gediegenere Auffassung des Gegenstandes selbst. Mit einem neuen geistigen Auge sah Carstens ihn, und in dieser neuen Auffassung liegt der Maßstab für sein rastloses Streben und seinen unermüdlichen Fleiß, wie für die staunenswerth schnelle Entwickelung seines Genius unter günstigen Einflüssen. Denn beide Zeichnungen

entstanden innerhalb eines Zeitraumes von kaum einem Jahre*), und es ist nicht gering zu achten, wenn ein Mann von fast vierzig Jahren noch so von Grund aus entwickelungsfähig und so erfolgreich bildsam erscheint. Die Vergleichung dieser beiden Zeichnungen allein würde im Stande sein, die ganz ursprüngliche und mächtige Begabung des Carstens darzuthun, und ihm somit einen Rang unter den bedeutendsten Talenten ohnehin zu sichern. Doch hier sollte sie vornehmlich dazu dienen, durch ein schlagendes Beispiel zu zeigen, mit welcher Gründlichkeit, Treue und Liebe Carstens die Stoffe in sich selbst trug und verarbeitete, und wie mächtig er rang und strebte, um sich endlich selbst zu genügen.

Obgleich er nun so in seinen reifsten Werken hinsichtlich der poetischen Auffassung gegebener Gegenstände auch eine gradezu unbedingte Höhe erreichte, so ist doch nicht zu übersehen, daß es eben gegebene Gegenstände waren. Carstens las die Dichter und Schriftsteller. Mit Klopstock, Homer, Milton und Ossian fing er an, mit Dante, Shakespeare, Göthe, Aeschylos, Sophokles, Pindar und Homer hörte er auf, aber immer war die Art der Aufnahme des Gelesenen durch ihn dieselbe. Die ihn besonders anregenden Scenen griff er auf, und gestaltete sie in seiner Phantasie bildlich vollkommen aus; er erfand also eigentlich nicht im höchsten dichterischen Sinne, sondern er verhielt sich zum Stoffe streng genommen illustrirend. Aber allerdings seine Werke sind wiederum so auf der Höhe der Illustration, daß man sich billig scheut, diesen Namen auf sie anzuwenden. Mit unbedingter Sicherheit und erschöpfender Kraft ist er in den Geist jedes einzelnen Dichters und jeder einzelnen Scene eingedrungen. „Er besitzt — sagt in diesem Sinne Fernow **) — die dem bildenden Künstler vielleicht noch seltener als dem Dichter eigene Gabe, sich in jeden Gegenstand, den er behandelt, zu verwandeln, und ihn mit der eigenthümlichsten Empfindungsweise seines Dichters darzustellen, ohne je das Gepräge eigener Originalität, den Charakter seines Styles zu verläugnen. Darum ist es ihm auch

*) Die erste Zeichnung war die letzte Composition des Künstlers in Berlin (S. 94). Carstens reiste im Juni 1792 ab, und am 9. Februar 1793 schrieb er dem Minister, daß er die zweite bereits gemacht habe (S. 242). Auch Fernow bestätigt dies (S. 108, 195), und der Karton in Weimar trägt die Bezeichnung 1792.

**) In einem Briefe an Reinhold; bei J. Schopenhauer. S. 251 und 252.

möglich, mit gleichem Glücke Scenen aus dem Homer und dem Dante, aus dem Ossian wie aus den alten Tragikern auf solche Art zu behandeln, daß man gestehen muß, so und nicht anders soll der Geist des Homer, Dante, Ossian, Aeschylus u. s. w. in bildender Kunst dargestellt werden." Im Bereiche der Scenen-Malerei ist denn auch wohl kaum Geistvolleres je geleistet worden, wie Carstens es in seiner Francesca von Rimini, und seinen beiden Megapenthes-Bildern gethan hat. Auch in kleineren Stücken steht er auf derselben Höhe und hält den Vergleich mit Jedem aus. Als ein sehr passendes Beispiel hierfür erscheint der Priamus vor dem Achill, um den Leichnam des Hector bittend, eine Scene, die in antiken Werken häufig vorkommt *) und die auch Cornelius in der Glyptothek gemalt, die Genelli in seinen Homer-Umrissen gezeichnet, die Thorwaldsen und andere Neuere mehrfach dargestellt haben. Einige unter den Carstens'schen Compositionen nehmen einen starken Anlauf zu selbständigen historischen Bildern, wie z. B. sein Homer vor dem Volke, doch wird man hierin die höchste Meisterschaft malerischer Composition nicht ganz finden können. Es fehlt unserm Meister hier noch vor Allem an dem sicheren Gefühl für stylvolle Architektonik, für malerische Symmetrie, für diejenige Anordnung, welche auf vollendeter Meisterschaft und größter künstlerischer Weisheit beruht. In einigen andern Stücken strebt er sogar zu allgemeinen Ideen, und ist dabei überaus glücklich, wie z. B. in der Geburt des Lichts, doch hält er sich auch hier immer noch an eine bestimmte Stelle bei einem Dichter oder Schriftsteller. Selbst seine letzte Composition, das goldene Zeitalter, das doch eine Idee ganz allgemein menschlicher Bedeutung ist, schöpfte er nicht unmittelbar aus der Fülle seines Geistes und seiner Phantasie, sondern er entlehnte sie dem Hesiod (S. 154). Deshalb ist es gewiß richtig und unanfechtbar, wenn von Carstens gesagt wird, daß er über die Scenen-Malerei, wie groß und schöpferisch er darin auch immerhin gewesen, nicht hinausgekommen.

Darin liegt kein Vorwurf, vielmehr erkennt man darin lediglich den Fluch seines unglücksvollen Lebens. Denn daß sein Sinn von früh an

*) Vergleiche J. Overbeck, Bildwerke des thebischen und troischen Heldenkreises. S. 467 ff.

auf Ideen und Allgemeines gerichtet war, bezeugen seine Entwürfe in Lübeck und Berlin, wo er Jahreszeiten, Elemente, Menschenalter, Tageszeiten, die Schöpfungsgottheit u. a. mehr componirte. Dabei verirrte er sich zuweilen in allegorische Abstractionen, aber hierin wird man bei ihm gewiß nur ein Zeichen wahrnehmen, wie tief seine Natur angelegt, wie sein Sinn aufs Geistige und Allgemeine gerichtet war. Unter günstigen Verhältnissen hätte er sich geklärt, und wenn ihm dann die Wände des Vatican zur Verfügung gestellt worden wären, so würde er sich zu eigenen freien und großen Gedanken erhoben haben. Ohne das Talent, monumental Bilder zu verknüpfen und Darstellungen in Theile zu gliedern, also einen Raum wahrhaft künstlerisch zu schmücken, war er nicht. Nach seinem damaligen Bildungsstande hat er von diesem Talente in dem für Heinitz gemalten Saale ein sehr schätzenswerthes Zeugniß abgelegt, allein diese seltene Gabe weiter zu pflegen, hat sich ihm nie wieder eine Gelegenheit geboten. Deshalb blieb Carstens auf der obersten Stufe der Scenen-Malerei stehen; und in der That, dies reichte nicht bloß dazu aus, den neuen Geist der Kunst anschaulich zu machen, sondern es war vielleicht mehr geeignet, Anhänger und Nachfolger in dieser Richtung zu erwecken, als wenn unser Künstler zur höchsten Vollendung schöpferischer und dichterisch-erzeugender Malerei durchgedrungen wäre. Denn da würden ihn und seine Werke noch weit mehr blinde Augen angegafft haben, als es ohnehin schon der Fall war.

Das unsterbliche Verdienst von Carstens beruht in der unerbittlichen Lossagung von allem Zwange des Mechanischen, in der glühenden Begeisterung seiner Seele, in dem klassischen Style seiner Zeichnungen, und den unschätzbaren Lehren, die er der Welt durch sein Beispiel hinterlassen hat. Carstens war erfüllt von dem Bewußtsein, daß es nur Eine wahre Schönheit gebe, und daß diese sich am meisten in den klassischen Werken des Alterthums verwirklicht finde. Die Gestalten der alten Kunst erschienen ihm schon in Kopenhagen „als höhere Wesen, von einer übermenschlichen Kunst gebildet“ (S. 51), und er sah sich von ihnen so gänzlich erfüllt, daß sie der feste und unverrückbare Pol wurden, um welchen sein gesammtes Kunststreben sich drehte. Und noch in Rom fand dieser Trieb eine neue großartige Bestätigung und fruchtbare Nahrung durch den

Anblick der beiden Dioskuren auf dem Quirinalischen Hügel (S. 103). Denn diese überstrahlten alle damals bekannten Antiken mächtig durch strenge Klassicität und ideale Hoheit, die nun auch den Geist unseres Meisters verwandtschaftlich berührte und ihn die neuen höheren Ziele klar erkennen ließ. Den wahren hellenischen Kunstgeist sehen wir so in Carstens Werken wieder lebendig geworden, und dadurch gab er seiner Zeit das unermeßlich wichtige Zeugniß ab, daß die Quellen des Helikon noch immerfort strömen und daß es nur eines empfänglichen Bodens bedarf, um eine neue Vegetation hervorzubringen.

Die ein Auge hatten für Edleres, sahen in den Arbeiten des Carstens die begeisterte Seele sich offenbaren, und dies war ja damals etwas so Einziges und Großes, daß sie sich unbedingt zur Bewunderung und Nacheiferung des Meisters hingerissen fühlen mußten. Seine Zeichnungen reichte er den Zeitgenossen als eine Gabe des Lebens mitten in der abgetödteten Gesellschaftlichkeit und der modisch aufgeputzten Unnatur. Wie Moses in der Wüste an den Felsen schlug und den Israeliten ein frisches Wasser hervorquellen ließ, so hatte er den Zauberstab gefunden, mit dem er die steinernen Götterbilder berührte, so daß ein neues Wasser des Lebens in die Wüste entarteter Kunst sich ergoß. Auf Idealität, von der man damals schier den Begriff verloren hatte, drang er, nicht wie Winkelmann mit der Kraft des Wortes, sondern vielmehr durch anschauliches Beispiel hin. Er erhob sich in seinen Werken mit Stolz über all und jedes Bedürfniß; er setzte sich mit unvergleichlichem Muthe über alle Vorurtheile der Zeit hinweg, er gehorchte nur der Stimme seines Genius, doch mit solcher Treue und Hingebung, daß jede äußere Rücksicht unbedingt werthlos für ihn war. Wie ein Wunder sind deshalb die Werke des Carstens anzusehen, wenn man die Zeit, der sie entsprangen, sich vergegenwärtigt; aber sie werden ihre Zauberkraft auch nie verlieren, denn die gewaltige Begeisterung ihres Schöpfers und ihre eigene kühne Idealität, ihre strenge Einfalt und stille Größe werden immer und überall noch ihre Bewunderer finden.

Wenn dieser mächtige Geist das eigentliche Wesen in Carstens Werken zwar ist, so darf man doch die besondere Weise ihrer künstlerischen Erscheinung nicht gering achten. Auch diese entspringt aus der tiefsten Bedingung seiner Künstlernatur mit voller Ursprünglichkeit und keuscher Einfalt,

und sie bildete sich lediglich an den edelsten Vorbildern, welche die Kunst kennt, an der Antike, an Michelangelo und an Rafael. So stellte er die klassische Form wieder her. Seine Werke verschmähen jeden Sinnenreiz, sie verachten es, mit den Erzeugnissen der damaligen Kunst in einen Wettstreit zu treten, sie erklären sich vielmehr offen als Feind der letzteren, und lehren das Gefühl für den Styl in der Zeichnung. Die reine und strenge Linie, das edele Maß im Ausdruck, die ideale über die gemeine Natur sich erhebende Gestalt und die von innerer Wahrheit getragene Composition führten sie allein wieder in die Kunst ein. In allen diesen Dingen ist Carstens der Meister ersten Ranges. Mit staunenswerther Sicherheit weiß er Gruppen zu bilden und kleinere Compositionen in sich zu runden, mit unübertrefflichem Stylgefühl versteht er schöne Linien durch die einzelnen Figuren und das Ganze gehen zu lassen, nie ist er unedel oder unmäßig weder im Natürlichen noch im Seelischen. Sein Sinn für reine Schönheit der Linien in der Form und in den Gruppenumrissen offenbart sich fast auf jedem Blatte seiner reiferen Zeit. Der „Achill und Priamos" ist vielleicht die verhältnißmäßig künstlerisch vollendetste unter seinen Compositionen von mehreren Gruppen, dagegen finden sich einzelne Gruppen in großer Menge, die nicht schöner zu denken, die nie meisterhafter gemacht sind. Namentlich hat man den Amor und Bakchos, die Megapenthes-Bilder, die Nacht und Anderes in diesem Sinne stets besonders hochgeschätzt, doch wird man kaum irre gehen, wenn man der Geburt des Lichtes unter allen diesen den Vorrang einräumt. Diese harmonisch in sich gegliederte und unvergleichlich gerundete Gruppe, deren Umrißlinien bei aller Kühnheit und Strenge doch wie in musikalischer Eurhythmie sich bewegen, dürfte nur in den Werken der größten Meister Ebenbürtiges finden.

Wenn Carstens so in der Gruppenbildung schon ungleich mehr auf der Höhe der Kunst steht und ungleich glücklicher ist als in der monumentalen Composition, so treffen wir auch eine noch sicherere und entschiedenere Meisterschaft an, wenn wir weiter ins Einzelne, von der Gruppe zur Gestalt, vorschreiten. Allerdings hat sich Carstens erst zu Rom auch in diesem Theile seiner Kunst zur letzten Reife entwickelt, doch hatte er es in Berlin bereits zu nicht geringer Vollkommenheit darin gebracht. Auch hier ist für den schnellen Fortschritt, für die plötzliche Erleuchtung Nichts

bezeichnender als wieder der Unterschied zwischen den beiden Argonautenblättern. Während man in der Berliner Composition nur den Einfluß der späteren Antiken, von denen man damals Abgüsse besaß, wahrnimmt, erkennt man den strenger Klassicität, wie diese den Dioskuren eigen ist, in der römischen Composition durchaus. (S. 109.) So ist Carstens, was die Darstellung der einzelnen Figur betrifft, in der That endlich ganz zum vollendeten Styl griechischer Kunst durchgedrungen, und dabei hat er es verstanden, jeder besondern Gestalt ihr besonderes Wesen, ihren eigenen Charakter zu geben. Dadurch verkörperte er seine eigenen Gedanken und Empfindungen durchaus selbständig, aber ganz im Geiste der alten Kunst. Naturgemäß bildete er so gewisse Typen aus, wie dies allen echten Künstlern eigen ist, aber diese Typen sind eben *seine* Typen, und sie sind von denen der Antike äußerst verschieden. Die Zopfzeit grade benutzte die antiken Typen schematisch und war zum großen Theil aus diesem Grunde so grenzenlos langweilig, Carstens aber schuf für seine Kunst eine ganze Reihe selbständiger Typen nicht nach dem Schema, sondern nach dem Geiste klassischer Kunst. Auch gewisse Haltungen und Stellungen der Gestalten kehren bei ihm sehr oft wieder, namentlich trifft man sitzende Figuren mit gekreuzten Beinen bei ungleicher Höhe der beiden Kniee, wie z. B. die Atropos auf dem Bilde der Parzen, häufig an; allein dies ist nur gleichsam wie eine typische Eigenschaft seines Styles anzusehen. Der Grundcharakter des Letzteren ist durchaus auch der des griechischen Styles, neubelebt und wiedergeboren durch die Kraft eines außerordentlichen künstlerischen Genius.

Daß aber der Schwerpunkt dieser Kunst neben der Auflehnung gegen das Zopfthum, vornehmlich in dem klassischen Styl der Gestalten und Gruppen, nicht aber in der klassischen Darstellung großer stylvoller Compositionen liegt, dies muß uns ein Fingerzeig sein, daß der Genius unsers Meisters mindestens ebenso bildnerischer wie malerischer Natur war. Das Letztere ist klar in den Zeichnungen und Bildern von Carstens dargelegt, und es ist nicht zu bestreiten, daß er bei methodischem Bildungsgange und bei frühem Eintritt in den Künstlerberuf ein, auch in allen technischen Stücken, tüchtiger Maler geworden wäre, was ebenfalls die Meinung von Fernow ist. (S. 177 ff.) Sein Talent war überhaupt der Anlage

nach nichts weniger als einseitig, aber sein Lebensgang trieb ihn mit Nothwendigkeit zu der oben besprochenen Einseitigkeit hin. Wollen wir auch seinen Beruf zum Dichter, obwohl er viele Gedichte gemacht hat, nicht hoch anschlagen, so hatte er doch das Zeug zu allen Malereien höheren figürlichen Inhaltes, zum Bildniß und selbst zur Landschaft. Was die Landschaft betrifft, so fehlte es ihm freilich gänzlich an Uebung, allein einige erhaltene Skizzen lassen doch erkennen, daß ihm das Auge und der Sinn dafür keineswegs mangelten. Auch verband er ja in einigen Blättern der Argonauten, wie in seinem letzten Bilde, dem goldenen Zeitalter, Figürliches und Landschaft zu einem Ganzen, und gab so einen entscheidenden und weitgreifenden Anstoß. Die erhaltenen Portraits von seiner Hand lassen die gezeichneten Personen als sehr charakteristisch aufgefaßt und häufig als bedeutend erscheinen, vielleicht mehr als sie es waren. Dabei ist die Genauigkeit der Ausführung eine vorzügliche, und die Mittel der Darstellung sind die geringsten, so zwar, daß wir hier eine ungewöhnliche Fähigkeit erkennen, mit wenigen Mitteln Bestimmtes und Bedeutendes auszusprechen. Seine mangelhafte Ausbildung verräth sich freilich wieder darin, daß alle seine Portraits, die ja sämmtlich aus früherer Zeit stammen, im Profil gemacht sind. Außerdem aber, daß Carstens Anlage zu den verschiedenen Zweigen der Malerei hatte, besaß er eben ein seltenes bildnerisches Talent.

Wenn man dies auch unmittelbar aus seinen Werken durch seine sichtbare Verwandtschaft mit der bildenden Kunst und dem plastischen Geiste von Hellas schließen muß, so wird es uns zum Ueberfluß auch von Carstens selbst wie von Fernow ausführlich bezeugt. Schon in Kopenhagen empfand er, daß es ihm eher möglich gewesen, nach der Antike zu modelliren als zu zeichnen (S. 52), und schon damals übte er sich, in seiner Einbildungskraft alle Gegenstände rund und körperlich sich vorzustellen. (S. 54.) Dies Prinzip wandte er später praktisch an und er hat sich bei seinen Malereien, um Fehler der Perspective und Schattengebung zu vermeiden, der Hülfe von Thonmodellen, die er selbst anfertigte, bedient. Dies Verfahren hatte er schon in Lübeck begonnen (S. 79), und es bewährte sich ihm so, daß er es Zeit seines Lebens bisweilen noch anwendete. Dabei muß er keineswegs ungeschickt im Modelliren gewesen sein, vielmehr muß

er sich durch Uebung nach und nach eine erhebliche Fertigkeit (S. 95) angeeignet haben, so daß er es wagen konnte, zuerst 1791 zu Berlin mit der Thonskizze des Herkules und des Centauren, dann aber ein Jahr später mit dem Gypsmodell zu einem Friedrichs-Denkmale aufzutreten. Daß diese Stücke, wie unzureichend auch immer, doch nicht so jämmerlich gewesen seien, als die allgemeine Stimme sie voraussetzt, müssen wir daraus schließen, daß Gottfried Schadow, der sonst Carstens ungünstig genug beurtheilt (S. 253), ausdrücklich unsern Künstler den „bekannten, famösen Skizzirer nennt, der im Modelliren sich auch geistreich erwies." *) Diese Meinung eines so gewandten und erfahrenen Bildhauers wie Gottfried Schadow fällt doppelt ins Gewicht, als dieser, den idealen Geist des Carstens nicht genugsam fassend, vorwiegend auf das Technische und das Machwerk sah. Daß er aber vollkommen Recht hatte, müssen wir nothwendig schließen aus dem einzigen plastischen Stück, das uns von Carstens erhalten ist. Es ist dies bekanntlich die sogenannte singende Parze, die Atropos aus der Darstellung der Parzen. (S. Verzeichniß.) Das Modellchen, welches Carstens wohl auch nur im Sinne des oben angedeuteten Zweckes machte, ist untergegangen; doch sind wir so glücklich, wenigstens Abgüsse zu besitzen. Da sieht man denn, daß Carstens in der Fertigkeit des Modellirens eine sehr große Meisterschaft erreicht hatte, denn dies Modellchen ist mit einer unbedingten Vollkommenheit ausgeführt, und in der Form zeigt es trotz des kleinen Maßstabes überall Wahrheit, Leben und Styl. Ein großes, nur selten erreichtes Studium und Verständniß der Natur giebt sich hier zu erkennen, und wenn deshalb von Künstlern oft gezweifelt wird, daß Carstens ohne Benutzung eines lebenden Modelles gearbeitet habe, weil sie meinen, daß solch ein vollkommenes Werk aus dem Kopfe auf Grund einer durch Beobachtung erworbenen Kenntniß nicht zu machen sei, so darf man den edlen Styl dieses Figürchens um so weniger übersehen. Bei aller Natürlichkeit ist die Idealität der Antike hier wieder verwirklicht, und das Werkchen reiht sich, was wahre Kunst betrifft, an die besten Schöpfungen an. Bildhauer sind deshalb meist außerordentlich überrascht durch diese Arbeit, und sie mögen

*) G. Schadow, Kunst u. s. w. S. 14.

es so leicht nicht glauben, daß sie von dem Maler Carstens herrühre; ja sie sprechen die Vermuthung aus, daß sie entweder ein Anderer ganz gemacht oder doch dem Carstens dabei wenigstens geholfen habe. Diese Bedenken, welche einer mangelhaften Kenntniß des großen Künstlers entspringen, beseitigen sich ohne Weiteres durch die obigen Mittheilungen über Carstens Meisterschaft im Modelliren und durch die Nachrichten über dies Modellchen selbst. Man sollte billigerweise auch bei einem Künstler von dieser Größe und diesem Genius nicht ein Werk anzweifeln, weil dies vorgeblich zu gut für ihn sein soll! Aber diese Parze hat noch mehr aushalten müssen. Ein berühmter Archäolog, dem entfallen war, daß im Alterthum auch die Parzen als singend gedacht wurden, konnte die Haltung und den Ausdruck dieser Figur nicht begreifen. Stracks nahm er seine Zuflucht zu Geburtswehen und Schmerzensgeschrei, so daß es denn keiner besonders geistvollen Verknüpfung mehr bedurfte, um das Kunstwerkchen als eine Juno Lucina zu erklären. Hätte dieser Archäolog auch nur den Müller'schen Kupferatlas aufgeschlagen, so würde er sich von der Thorheit solcher Erklärung überzeugt haben, und ebenso, wenn jene Zweifler Carstens wirklich kennten, so würden sie nicht auf so haltlose Zweifel kommen.

Der entschiedenste plastische Sinn geht durch die ganze Kunst des Carstens (vergl. S. 177), ja er ist es, der wesentlich mitwirkt zur Befestigung des Styles in seinen Werken. Nicht allein die einzelne Figur ist rund gedacht und von jenem Sinne getragen, sogar viele Compositionen sind wie Reliefs aufgefaßt, und sie scheinen wie nach solchen gezeichnet zu sein. In Bezug auf die römischen Argonauten sagt dies ebenfalls Fernow (S. 109), allein auch die meisten der übrigen reiferen Stücke ließen sich ohne Weiteres als erhobene oder halb erhobene Arbeiten modelliren. Die Neigung, die Gestalten ins Profil zu setzen und sie zu runden, wirkt hierzu ebenso mit, wie der strenge Styl jeder einzelnen.

Man darf sagen, daß Carstens auf diese Weise beide Künste in sich zur Einheit verschmolz, und daß so in der Folge beide Künste von ihm aus ihre Wiedergeburt herleiten konnten. Von aller Berührung mit den Auswüchsen seines Zeitalters hielt ihn seine ländliche Erziehung und dann sein fester Geschäftsberuf ab; als ein charaktervoller junger Mann, dem alles Moderne gänzlich fremd war, trat er in die Welt, und sein erster

Blick fiel auf die Antike. So wuchs er ganz aus sich, seiner eigenen Natur und dem Alterthum heraus, und hielt sich der ihn umgebenden zeitgenössischen Kunst gegenüber in fleckenloser Integrität. Dadurch gab er seinen Arbeiten eben auch die edelste Kraft und vollkommenste Gesundheit, welche es unmöglich machen, nach jenen andere Werke als ganz bedeutende zu sehen. Ich habe an Andern und mir z. B. die wiederholte Erfahrung gemacht, daß man Overbeck's Evangelien, so schön diese in ihrer Art sind, nach Carstens nicht sehen kann und mag: ein nicht geringer Beweis für die Wahrheit des eben Gesagten. Zwar fehlte seinem Streben auch nicht der treibende Stachel des Ehrgeizes, und hierdurch kommt in seine ganze Erscheinung ein Zug der Leidenschaftlichkeit, der in Verbindung mit der glühenden Begeisterung für wahre Kunst und mit dem frommen Gehorsam gegen die innere Stimme seines Genius eine Art von Rücksichtslosigkeit, von schonungslosem Fanatismus erzeugt, den man kunstreligiös nennen könnte. Dieser Ehrgeiz machte ihn zum Autodidakten, denn er fühlte sich geschmeichelt, die Kunst nur dem eigenen Fleiße zu verdanken (S. 53). „Mein Selbstgefühl, bekennt Carstens selbst, sagte mir, daß ich auch ohne Meister Künstler werden könne, und mein Ehrgeiz, daß es mir zu größerem Ruhme gereichen würde, es durch mich selbst geworden zu sein!" (S. 60.) Auch Fernow bestätigt (S. 73 u. a. O.), daß diese Triebfedern in ihm mächtig vorhanden und zur Leidenschaft gesteigert waren. Er selbst schreibt an Heinitz, daß er der Seifenblase Ruhm seine Gesundheit geopfert habe, daß aber eine Zeit kommen könne, wo ihn dies verdrießen, wo er auf seine Arbeiten mit Ekel zurücksehen würde (S. 246). Daraus geht gewiß unzweifelhaft hervor, wie stark eine Begierde in ihm, nenne man sie Ehrgeiz oder Ruhmsucht, war, die ihn getrieben und wie sehr sie in seinem ganzen Lebensgange mitgewirkt. Aber man muß auch zugestehen, daß Carstens ohne diese kaum zu denken wäre. Wie sollte ein Mann sich durch alle Hindernisse hindurch kämpfen, wie sollte er immer schlagfertig dastehen und zugleich doch aufbauen, wenn die Begeisterung seiner Seele nicht mit Leidenschaftlichkeit den trägen Körper sich nachrisse? Theoretisch kann und muß die Begeisterung leidenschaftslos sein, sobald sie aber praktisch wirken und eingreifen soll, muß die feurige Begierde auf einen greifbaren, menschlich sichtbaren Erfolg sich zu ihr gesellen. Niemals

ist ein Kampf ohne Leidenschaft gekämpft worden. Und ein Heil für die Menschheit, daß hier meist die edelste der Leidenschaften sich äußert, das Streben nach Ruhm und Unsterblichkeit des Namens! Will man Carstens einen Hellenen nennen, so darf man ihm auch diese Ruhmbegierde nicht schmälern wollen, die einen bedeutenden Zug im griechischen Wesen ausmacht.

„Von des Lebens Gütern allen,
ist der Ruhm das höchste doch,
wenn der Leib in Staub zerfallen,
lebt der große Name noch."

Aber dies selbe Hellas war in einem seiner edelsten Söhne, in Platon, auch zu der Erkenntniß gelangt, daß der geläuterte Mensch als letztes der Erdenkleider die Begierde nach Ruhm ablegt; und bis zu dieser letzten innern Läuterung sehen wir Carstens auch wirklich gegen das Ende seines Lebens vorgeschritten. Der Ruhm ist ihm zur Seifenblase geworden, und er begreift es als Thorheit, diesem Phantom ein Opfer zu bringen. Seine Begeisterung streifte die Schlacken der Begierde mehr und mehr ab, sie ward reiner und reiner, und hinterließ uns endlich ein Idealbild des seltenen Mannes, in welchem kaum die Spuren der Leidenschaft und des Ehrgeizes sich zeigen. Immer edler ward seine Hingabe an die Kunst, und immer schwächer wurde das Streben auf persönliche Erfolge bei ihm. „Ich lebe nur in der Kunst!" sagte er (S. 246), und im Bewußtsein, vor Gott und Menschheit über das ihm anvertraute Pfund Rechnung thun zu müssen, opferte er noch einmal alle äußern Vortheile des Lebens seinem Ideale und zog ihnen Armuth, eine ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches hülfloses Alter ohne Schwanken vor. (S. 141.) Das Bewußtsein der Pflicht, mit den ihm von Gott anvertrauten Fähigkeiten seinen Künstlerberuf treu erfüllen zu müssen, hatte die Begierde verdrängt; die kantische Autonomie des vernünftigen Willens hatte die Leidenschaft besiegt. Gleichsam eine irdische Liebe hatte sich zu einer himmlischen verklärt, und die Geliebte war zur Göttin geworden. Aber dennoch war es dieselbe und dennoch war die Hingebung an sie dieselbe, auf tiefem Grunde der Seele mit religiöser Gewißheit beruhende. Die Kunst war und blieb immer seine Religion, seine Liebe, sein Dasein. In ihr war ihm der Glaube an sich, an die Welt, an Gott verbürgt, und deshalb war sein Streben zu ihr, also sein Leben ein heiliges, gotterfülltes.

Daß diese Religiosität vor dem Richterstuhle der Eiferer und Buchstaben-Christen keine Gnade finden kann, versteht sich von selbst, aber auch anscheinend ziemlich vorurtheilsfreie Männer haben es beklagt, daß Carstens, wie man sich auszudrücken beliebt, ein Heide und nicht ein Christ gewesen sei. Ich achte diesen Einwurf an sich für zu kläglich, als daß ich auf ihn eingehen sollte, zumal man noch lange nicht darüber einstimmig ist, bei welchem Glauben oder in welcher Gesinnung denn das wahre Christenthum, die wirkliche Jesus-Religion bestehe. Diejenigen aber, die nur rufen „Herr, Herr!" sollten schicklicherweise sich nicht zu Richtern aufwerfen über die Andern, die in einem edlen, inhaltreichen Leben das christliche Gebot der Liebe mit seltenster Hingabe an eine große Idee erfüllen, und um dieser Liebe willen Noth und Leiden ruhig auf sich nehmen. Mag Carstens auch vielleicht in dem Vorurtheil gegen die kirchlichen Formen seiner Zeit zu weit gegangen sein, so fehlte ihm doch keineswegs der Sinn für das tiefere, seelenvolle Verständniß des Christenthums, selbst auch des positiven Christenthums. Dies geht klar und deutlich aus der innigen Verehrung hervor, welche er für die mittelalterliche Kunst hegte. Mit welcher Bewunderung spricht er von Dürer; wie würdigte er die vorrafaelischen Bilder in der Melzi'schen Sammlung; wie klar erkannte er die Bedeutung des Massaccio und Ghirlandajo! (S. 243 ff.) Wer that es ihm zuvor, und verrichtete im Vatican vor der Disputa des Rafael und dem Gericht des Michelangelo „im eigentlichen Sinne seine religiöse Andacht vor höheren Geistern!" (S. 102.) Welches Recht haben also die Nazarener, auf diesen Mann vornehm herabzublicken! Lange ehe sie ihre große Entdeckung machten, hatte er es ausgesprochen, welche mächtigen Künstler das Mittelalter hervorgebracht, hatte er in verwandtem Geiste die Ehrlichkeit, Treue, Frömmigkeit und Einfalt dieser Männer erkannt. Aber freilich jene waren die frommen, neubekehrten Klosterbrüder, und es wäre schmachvoll gewesen, wenn sie etwas von diesem Heiden hätten lernen können oder sollen! Darum aber steht es um so fester, daß Carstens den wahrhaften und echten Kunstgeist in den Werken jener alten Meister glücklich verstanden hat, und daß er seine Kunst auf Grund dieses Verständnisses auch nach den Vorzügen jener Werke weiter entwickelt hätte, wenn er länger am Leben geblieben, und das Glück ihm etwas wohlgewollt.

Unstreitig hatte er eine natürliche Gabe, die großen Ideen, die in dem christlichen Stoffen liegen, zu erfassen, und sie zu gestalten, doch war er und seine Zeit hierzu gewiß noch nicht reif, denn wir wissen ja, daß erst ein halbes Jahrhundert später ein Cornelius im Greisenalter dahin gelangte, solche Werke zu schaffen. *) Unbefangene Kunstfreunde aber meinten, daß in Carstens die mittelalterliche Kunst sich gleichsam fortsetze, weil sie mit Recht als ein verwandtes Wesen in Beiden die Innerlichkeit, Wahrheit und Begeisterung erkannten. Deshalb durfte auch Fernow 1797 einem Freunde nach Deutschland schreiben: „Er ist der Einzige in Rom, welcher auf dem Wege der alten großen Meister des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts wandelt, und er thut es mit eigenthümlichem Geiste." **) Carstens war, wie einseitig auch immer aus den dargelegten Gründen in seiner Kunstübung, doch ein seiner Anlage nach umfassender Genius, der das Gute und Wahre, das Schöne und Göttliche überall, wo es sich zeigte, lebendig empfand. Wenn er deshalb christliche Stoffe nicht behandelte, so liegt dies nicht in einer künstlerischen Unfähigkeit oder einer inneren Feindschaft, sondern vielmehr in den allgemeinen Zuständen der Zeit und in dem traurigen, für eine glücklich harmonische Entwickelung so überaus ungünstigen Lebensschicksalen des großen Meisters. „Wer könnte auch ein wahrhaft großer und trefflicher Künstler sein, und nicht zugleich ein ebenso großer und trefflicher Mensch!" Mit diesem, auf Carstens im höchsten Grade anwendbaren Worte Fernow's ***) erledigen sich leicht jene albernen Angriffe gegen seine Religiosität und Humanität, welche untergeordnete Geister und übereifrige Schwärmer nicht müde werden zu erheben. Aber solche Menschen würden freilich zu einer bedeutenden Folie für einen so reinen und edlen Charakter dienen, wenn Carstens nicht auch als Mensch so hoch stände, daß er einer schwarzen Folie nicht bedarf. Was Licht und Leben in sich hat, braucht nicht eines künstlichen Schattens hinter sich, um im vollen Glanze zu strahlen. Sein Stern aber wird in unverrückbarer Stellung leuchten, so wie bisher über

*) Vergl. Riegel, Cornelius. S. 183 ff.

**) Bei J. Schopenhauer. S. 237.

***) Bei J. Schopenhauer. S. 374.

die todten und lebenden Geschlechter, also auch über die künftigen und späten Menschen.

Das Auftreten von Carstens, soweit es ihm kunstgeschichtlich seine unsterbliche Bedeutung giebt, fällt in die fünf Jahre von Anfang 1793 bis Ende 1797. In dieser kurzen Zeit entfaltete der merkwürdige Mann den großen Reichthum seines Genius, seine ganze außerordentliche Kraft und seinen mächtigen Einfluß auf die Zeitgenossen. Im Frühjahr 1798 starb er, und schon im Sommer 1803 führte Fernow die Hauptmasse seiner Werke über die Alpen hinweg aus Rom, dem Heerde und der Pflanzstätte der neuen deutschen Kunst. In Weimar waren dieselben gänzlich ohne irgend eine fruchtbringende Wirkung, und Carstens wurde hierdurch gleichsam überaus schnell aus dem unmittelbaren Strome der damaligen Kunstentwickelung wieder herausgesetzt. Allein dies ist nur scheinbar. Denn die historische Wirkung von Carstens liegt nicht darin, daß seine Werke mustergültige Vorbilder von unbedingtem Werthe sind, sondern fast ganz darin, daß er mit dem Hauche seiner Begeisterung außerordentliche Talente entzündete. Für diese genügte die Gestalt des Mannes, wie sie in ihrer Einbildungskraft mächtig fortlebte; und daß der von ihm gegebene Anstoß kein schwärmerischer war, sondern daß er durch die tiefsten Eigenschaften der Nation bedingt, nothwendig und lebensfähig war, dies verbürgten ihnen thatsächlich seine Werke: zuerst bis 1803 die vollständige Sammlung die sie täglich sahen, nachher die Anschauung der in Rom zurückgebliebenen und die Erinnerung der nach Deutschland übergeführten. Schon das Bewußtsein, daß ein Mann gelebt und gewirkt habe, dessen ganzes Wesen auf die künstlerische Verwirklichung des neubeseelten Ideales gerichtet war, mußte Gemüther entzünden, in denen der geistige Drang ihres Volkes sich zu berufenen Talenten zusammengeschlossen hatte. Nur zu wissen, daß der Weg, welchen zu gehen unser Inneres uns treibt, der rechte ist, zu wissen, daß ein Mann vor uns diesen Weg im heißen Kampfe mit Gefahr seines Daseins geöffnet: dies allein ist schon ein Anstoß und eine Stärkung zu ganz neuem künstlerischen Leben. Wie Carstens in seiner Kunst außerordentlich geistig war, so war auch sein Einfluß fast ausschließlich

geistiger Art. In technischer Hinsicht konnte Niemand etwas von ihm lernen; fast Alle hatten ja eine geübtere, wohlgeschulte Hand. Aber in dieser anspruchslosen Hülle lebte der kräftigste Geist, der mit hinreißender Gewalt verwandte Saiten in den Nachfolgern anschlug. Von diesen durch Geschlecht und Geschlecht ist herab bis auf unsere Tage der Einfluß von Carstens lebendig geblieben, und wir hoffen, daß er bei einem Theile unserer Künstler in erneueter Stärke sich wieder geltend mache.

Der erste und größte unter allen Nachfolgern des Carstens ist Thorwaldsen. Als Carstens im Jahre 1783 Kopenhagen verließ, war Thorwaldsen allerdings erst 13 Jahre alt, doch dieser hatte den, von den akademischen Schülern angestaunten jungen Künstler unzweifelhaft oft gesehen, und natürlich auch die Entrüstung gegen die Akademie über dessen Verweisung und anderweitige Behandlung getheilt. Denn Thorwaldsen war 1781 bereits in die Akademie eingetreten, und die Vorfälle mit Carstens ereigneten sich 1782. (S. 61 ff.) Schon sehr frühe also schaute der junge Thorwaldsen zu Carstens hinauf als zu einem der ungewöhnlichsten Männer, den er, wie seine Genossen, als Vorbild und Muster sich aufstellte. Namentlich wirkte Carstens in Kopenhagen weiter durch die Erinnerung und durch einige dort zurückgebliebene Compositionen auf den Geist eines kleinen Vereines, dessen Zweck die Uebung im Componiren und Entwerfen war, so daß Thorwaldsen also ununterbrochen von seinen Knabenjahren an künstlerisch in Beziehung zu unserm Meister blieb. Wie viel in Thorwaldsen's Richtung damals bereits diesem Einflusse zuzuschreiben ist, läßt sich natürlich nicht abwägen, aber es genügt auch vollkommen, wenn festgestellt ist, daß damals schon eine bedeutende Einwirkung stattgefunden hat. Und diese ist unzweifelhaft verbürgt. Doch hätte sie selbst nicht stattgehabt, so würde die spätere Berührung mit Carstens immerhin so entscheidend sein, daß diese allein den kunstgeschichtlichen Zusammenhang vermittelt. Aber Thorwaldsen hatte von Jugend auf zu dem eigenthümlichen Manne mit persönlicher Verehrung und künstlerischer Begeisterung hinauf geblickt. Und wer wollte leugnen, daß es vielleicht der wichtigste Moment im Leben ist, wenn einem reichbegabten Jüngling das seltene Glück zu Theil wird, einen Mann zu kennen, von dem er sagen darf: „Das ist ein Mann! und ihm strebst du nach!“

Am 8. März 1797 langte nun Thorwaldsen in Rom an. Er war jetzt 27 Jahre alt, Carstens zählte 43. Thorwaldsen hatte eine in allen Theilen seiner Kunst genügende technische Ausbildung mit nach Rom gebracht, er hatte in Kopenhagen zahlreiche selbständige Arbeiten ausgeführt, und er galt, nach damaligen Begriffen, für einen geschickten und talentvollen Künstler; aber dennoch war er noch sehr unfertig und in seiner Bildung so unvollendet, daß Zoëga mit Bezug auf ihn die Akademie tadelt, die „Leute so roh und unwissend nach Italien zu senden".*) Dies empfand Niemand lebhafter als er selbst, und durch ein überaus sicheres Gefühl geleitet, ließ er fast vier Jahre verstreichen, ehe er an eigene nennenswerthe Erfindungen ging. Diese Jahre sind seine zweite Lehrzeit, sie erfüllten seinen Geist mit edelm Inhalte und gaben ihm hohe Ziele, sie machten ihn aus einem akademisch tüchtigen Bildhauer zu einem Meister, dessen Genius in seiner Kunst der ganzen Folgezeit ihre Richtung gab. Bei der Außerordentlichkeit und dem Umfange der künstlerischen Anlage in Thorwaldsen bedürfte es nicht des Nachweises von einem lange andauernden oder gar methodischen Einflusse des Carstens. Solche hervorragende Genien empfangen von einem Augenblicke innigster Berührung das Samenkorn, welches, von dem Einem entsprungen, im Andern auf fruchtbarem Boden entwickelt, als ein neues Wesen in das Leben tritt. Thorwaldsen ist in sich so geschlossen, daß es thöricht wäre, ihn einen Schüler von Carstens zu nennen, aber eben weil er in sich so geschlossen war, konnte er um so kräftiger den von Carstens ausgehenden Anstoß fortpflanzen. Er ist der gesunde Stamm, der fest und sicher in seinen Wurzeln steht, der aber ohne das edle Reis, welches ihm eingesetzt worden, nicht zu prachtvoller Blüthe und erquickender Frucht gelangen konnte.

Wie mußte Thorwaldsen erstaunen, als er Carstens in Rom wiedersah, als er, dem die alten Kopenhagener Zeichnungen unseres Meisters schon so bedeutend waren, nun die römischen Arbeiten erblickte! Das war eine neue Welt für ihn, und sein ganzes Streben ging von nun an dahin, in dieser neuen Welt, zu der ein unbewußtes Sehnen ihn stets getrieben,

*) Zoëga an Münter, den 2. Decbr. 1797; in Welcker, Zoëga's Leben. Stuttgart und Tübingen, 1819. Bd. II. S. 186.

Bürgerrecht und wo möglich einen Fürstenstuhl zu erwerben. Carstens und mit diesem auch Fernow wurden seine Freunde. In dem ersten Werke von J. M. Thiele*), welches unter dem Einflusse von Thorwaldsen selbst zu Stande gekommen ist, sagt dieser Schriftsteller von jener Zeit: „Einen belebenderen Einfluß jedoch als der, den jener strenge Kunstrichter (Zoëga) auf Thorwaldsen haben konnte, hatte der Maler Asmus Jakob Carstens, dessen großer Geist sich eben um diese Zeit den vielfachen Drangsalen des Erdenlebens entriß. Nur ein einziges Jahr hindurch war unserm Künstler der Genuß seines lehrreichen Umganges gewährt; niemals aber hörte Thorwaldsen in späterer Zeit auf, seine Werke zu bewundern. Um desto tiefer in diesen herrlichen Genius einzudringen, war es ihm, neben dem Studium der antiken Musterbilder, ein besonderes Studium, einen Theil der hinterlassenen Zeichnungen von Carstens zu copiren, wovon mehrere noch zu den täglichen Umgebungen Thorwaldsen's gehören." Thorwaldsen fertigte in dieser Begeisterung für Carstens und dessen Kunst Copien der Nacht, des goldenen Zeitalters, der Einschiffung des Megapenthes, des Homer, ja selbst noch im Jahre 1819**) die des Oedipus. Außerdem ließ er von Josef Koch, dem gemeinschaftlichen treuen Freunde beider großen Künstler, den Jason und die Francesca von Rimini (letzteres sogar noch 1823), sowie von Catel und Rubbi das goldene Zeitalter als Oelgemälde copiren, und endlich hatte er auch neun kostbare Originalwerke von Carstens erworben. Alle diese Stücke befinden sich im Thorwaldsen-Museum, und zeugen als bleibende Denkmäler von der Verehrung und Begeisterung des großen Meisters für den früh dahin geschiedenen Vorkämpfer. Doch in ihnen erschöpfen sich die Beweise für den Einfluß des Carstens keineswegs, vielmehr sind auf diesen Gesichtspunkt hin auch die eigenen Werke des Thorwaldsen anzusehen, und dann auch würde man

*) Leben und Werke des Thorwaldsen. 2 Bde. mit 80 Kupfertafeln. Fol. Leipzig 1832. Das zweite Werk von Thiele „Thorwaldsen's Leben", 3 Bde., 8°, Leipzig 1852, ist trotz des reicheren Materials nicht so tüchtig und zuverlässig; namentlich schadet ihm der übertrieben dänisch-nationale Standpunkt, dem der Verfasser in jener bewegten Zeit sich allzusehr hingegeben hatte.

**) Thiele, Werk von 1832. I. S. 93 und Müller, Musée-Thorvaldsen. II. 2. S. 82 und 83.

nach eigenen Aeußerungen dieses Künstlers sich umzuthun haben. Hier ist aber sogleich noch hinzuzufügen, daß Thorwaldsen Alles, was er von Carstens irgend kaufen konnte, erwarb, und daß er außer einer kleinen Zeichnung „Dionysos und die tyrrhenischen Seeräuber" namentlich die Originale des „Argonautenzuges" *) besaß. Beides verschenkte er, und daß er damit ein kostbares Geschenk zu machen glaubte, läßt sich daran ermessen, daß er dem Grafen Moltke, der den Argonautenzug bekam, zu nicht geringem Danke verpflichtet war.

Das erste Werk von Thorwaldsen, in welchem sich der neue Geist klassischer Kunst ausspricht, ist bekanntlich der Jason, vom Jahre 1800 (beziehungsweise 1803). Nicht nur vermuthet Thiele, daß Thorwaldsen zu dieser Arbeit durch eine der Carstens'schen Zeichnungen zur Argonautika angeregt sei, nicht nur ist von jeher der dem Carstens verwandte Zug klassischer Kunst in diesem Jason erkannt worden, sondern man wird auch eine äußerliche Beziehung zugeben müssen, wenn man einen entsprechenden Vergleich macht. Der Umrißstich des Jason bei Thiele I. Taf. 16 ist nach dem zweiten Modell gemacht, und man muß berücksichtigen, daß der Held nach dem ersten Modell ähnlich wie bei Carstens einen Spieß trug. Immerhin ist auch so die Aehnlichkeit in der ganzen Haltung zwischen diesem Jason und dem Theseus des Carstens auf dessen Oedipus in Kolonos (Müller Taf. 20) überraschend. Jason scheint das Spiegelbild des Oedipus zu sein; die Haltung des Körpers ist bis auf den Kopf und den einen Arm dieselbe.

Im Jahre 1804 folgte dann der Tanz der Musen und der Grazien (Thiele I. Taf. 18), eine Composition, die auch Carstens ausgeführt hatte. Die Umrißzeichnung zu der letzteren besaß nun Thorwaldsen, und obwohl Thiele von diesem Verhältnisse nichts erwähnt, sagt doch Hagen ohne Weiteres, daß Thorwaldsen die Composition des Carstens „benutzt"*) habe. Da die letztere nicht im Stich erschienen ist, so kann die Vergleichung nur aus der Erinnerung geschehen, und da nehme ich auf Grund einer noch ganz deutlichen Vorstellung von dem Aquarell in der Marschall'=

*) s. das folgende Verzeichniß.

*) Hagen, Deutsche Kunst. Berlin, 1857. I. 45.

schen Sammlung keinen Anstand, Hagen's Aussage als thatsächlich richtig zu bestätigen. Uebrigens würde in Kopenhagen, wo der Carstens'sche Entwurf, der gezeichnete Entwurf des Thorwaldsen und das Relief sich befinden, die Sache sich leicht und endgültig entscheiden lassen.

Ein weiteres Beispiel ist der Bakchus, der dem Amor zu trinken giebt, von 1810 (Thiele I. Taf. 41); allein obwohl hier augenfällig derselbe Gegenstand vorliegt, wie Carstens ihn so glücklich (Müller Taf. 5) behandelt hat, so sind doch die Abweichungen sehr erheblich, und wir würden kaum wagen dürfen, hier eine nähere Beziehung anzunehmen, wenn wir nicht ein wichtiges Mittelglied besäßen. Im Thorwaldsen-Museum wird eine Zeichnung desselben Gegenstandes aufbewahrt, die Riepenhausen gestochen und die jedenfalls früher als das Relief zu setzen ist. Legt man nun diesen Stich neben die Carstens'sche Composition, so wird man unmittelbar erkennen, daß Thorwaldsen hier sein Vorbild hatte. Er nahm dies wieder wie im Spiegel gesehen, faßte den Amor reifer, mehr als griechischen Eros auf, stützte die hintere Hand des Dionysos, statt wie bei Carstens auf den Gefäßhenkel, auf den Thyrsusstab und brachte in der Drapirung einige Veränderungen an. Die wesentlichste Abweichung besteht aber darin, daß er den Kopf des Bakchus aus dem Profil gesetzt hat. Man sieht augenfällig, daß hier dieselbe Composition zu Grunde liegt, aber man bemerkt auch, wie sie von der Stufe einer gewissen Schüchternheit und Kindheit emporgehoben ist zur vollen künstlerischen Reife. Es ist dasselbe Verhältniß, wie jenes von Rafael und Michelangelo zu Masaccio und Ghirlandajo. *) Thorwaldsen hat den Gedanken entwickelt, mit neuen Motiven ihn bereichert, die Form durchgebildet und geläutert, und das Ganze zu einer gewissen Vollendung in Bezug auf Klassicität erhoben; aber dennoch hat er die Carstens'sche Composition ganz unzweifelhaft benutzt.

Auch noch weiterhin finden wir entschiedene Spuren von Thorwaldsen's Anlehnung an Carstens, wie dies unter Anderem das Relief Priamus beim Achill von 1815 (Thiele II. Taf. 87) im Vergleiche mit demselben

*) S. hier Carstens Brief S. 246, und vergl. Koch's Gedanken bei Strauß, kl. Schriften. Leipzig 1862. S. 327.

Gegenstande von 1791 (ebendas. I. Taf. 5) und der Carstens'schen Zeichnung (Müller Taf. 37) darthut. Selbst die herrliche Composition der Nacht von Thorwaldsen wird auf eine Anregung zurückgeführt, die er durch die von ihm selbst copirte Carstens'sche Zeichnung der Nacht empfangen habe. Dies Blatt hing über seinem Bett, und Thiele erinnert mit Recht daran, daß „ein Blick auf diese Zeichnung hinreichend gewesen sein" mag, ihn für diesen Gedanken zu begeistern.

Bedürfte eine Thatsache, die historisch sich wie von selbst versteht, noch ausführlichster Beweise, so würde man allerdings die Thorwaldsen'schen und Carstens'schen Werke bis ins Einzelne hinein der sorgfältigsten Vergleichung zu unterwerfen haben. Allein dieses mühsamen Geschäftes bedarf es nicht, da die gegenwärtige Grundlage unsres Urtheiles ohnehin fest und sicher steht. Die angeführten Beispiele genügen durchaus, um thatsächlich zu erweisen, daß Thorwaldsen's Bewunderung des Carstens nicht eine äußerliche etwa war, sondern daß dieses großen Künstlers mächtiger Einfluß lebendig eingriff in sein eigenes künstlerisches Schaffen. Bei einem Genius wie Thorwaldsen kann überhaupt von einer äußeren Berührung in künstlerischer Hinsicht nicht die Rede sein. Alles Echte, Wahre und Schöne hat ihn stets mächtig und tief ergriffen, und so wäre es ohnehin schon eine Thorheit, vorzugeben, Thorwaldsen habe eine Reihe von Carstens'schen Zeichnungen copirt, er habe täglich diese und andere Originalwerke gesehen, habe Carstens'sche Compositionen für das eigene Schaffen verwendet, und verdanke dennoch dem Einflusse dieses großsinnigen und entschiedenen Mannes nichts! Thiele, der dies wie gesagt in seinem älteren Werke auch sehr warm hervorhebt, scheint bei seinem späteren Buche die Absicht gehabt zu haben, Thorwaldsen von dieser maßgebenden Beziehung zu Carstens freier zu halten, um ihn so möglichst von der deutschen Kunstentwickelung zu lösen und zum National-Dänen zu machen. Mit größtem Rechte aber nennen wir Thorwaldsen einen Sohn des deutschen Geistes, und wenn unsere Stammverwandten jenseits des Ostmeeres ihn als den Stolz Dänemarks rühmen, so sind wir stolz auf ihn als den König deutscher Bildhauerkunst. Nicht eine kindische Eifersucht trübe hier den unparteiischen Blick des Geschichtsforschers, vielmehr möge Thorwaldsen stets eine Gestalt bleiben, in welcher die alte Zusammengehörigkeit und

Freundschaft der Deutschen und Dänen ein kostbares Pfand besitzt.*) Deshalb müssen wir um so mehr darauf bestehen, daß der durch Carstens Einfluß vermittelte Zusammenhang von Thorwaldsen mit der neueren deutschen Kunstentwickelung anerkannt und beachtet werde.

Sehr spärlich sind nun allerdings die positiven Belege dafür, daß Thorwaldsen sein Verhältniß auch wirklich so, wie wir es hier andeuteten, aufgefaßt hat. Thiele läßt freilich keinen Zweifel über die Größe der persönlichen Freundschaft und Verehrung (späteres Werk I. S. 56 u. 70), allein den künstlerischen Einfluß sucht er doch möglichst unerwähnt zu lassen. Zwar erzählt er, Thorwaldsen habe oft geäußert, daß in Rom erst sein Leben begonnen habe, daß der Tag seiner Ankunft in Rom sein wahrer Geburtstag sei, und er berichtet ferner, daß Carstens Compositionen ein Gegenstand seines Studiums gewesen. Hieraus würde man nun den einfachen Schluß ziehen dürfen, daß Carstens zu dem neuen Leben bei Thorwaldsen nothwendig mitgewirkt habe. In der oben angeführten Stelle des älteren Werkes sagt Thiele aber, daß die Carstens'schen Werke für Thorwaldsen neben dem Studium der Antike ein besonderes Studium waren, und daß er nie aufgehört habe, diesen großen Künstler zu bewundern. Zum Beweise des Letzteren führt er an, daß Thorwaldsen noch im Jahre 1819 den Oedipus copirt, daß er durch Koch die Francesca von Rimini habe copiren lassen und im Jahre 1823 die Absicht gehabt, in einem von ihm zu kaufenden Hause Carstens'sche Werke a fresco malen zu lassen. Diese, wie auch immer spärlichen, Nachrichten würden hinreichen, um

*) Vergl. Riegel, Cornelius S. 11. Zu jener Zeit bestand der Gegensatz zwischen dänischem und deutschem Wesen überhaupt gar nicht. In Kopenhagen herrschte durchaus deutsche Bildung und Sprache. Zoëga z. B., den Thiele auch zum modernen Nationaldänen machen möchte, ist zwar geborner Däne (Jütländer aus dem Stifte Ripen), aber er besuchte das Gymnasium zu Altona und mehre deutsche Universitäten, so daß er denn sehr gut deutsch schreiben konnte, aber „zu viel Schwierigkeiten fand, einen gelehrten Gegenstand in dänischer Sprache zu behandeln". (Brief an Münter vom 27. Febr. 1799 bei Welcker a. a. O. II. 221 und 222.) Auch wollte er, wenn er Rom verlassen mußte, nicht nach Kopenhagen, sondern nach Altona oder Kiel. Uebrigens fand umgekehrt auch Niemand etwas dabei, wenn die deutschen Schleswig-Holsteiner, als Angehörige des dänischen Reiches, damals Dänen genannt wurden oder sich nannten. Auch Zoëga und Friederike Brun nannten Carstens in diesem Sinne ganz unbefangen einen dänischen Künstler. Vergl. S. 276 u. 277.

darzuthun, wie hoch Thorwaldsen seinen Vorgänger stets gestellt und wie er ihn zeitlebens verehrt hat; doch auch Ernst Förster, der Thorwaldsen persönlich gekannt, berichtet ausdrücklich, der große Künstler habe „es oft mit der ihm eigenen Bescheidenheit ausgesprochen, daß er alles, was er sei, Carstens verdanke, und daß dieser ihm den rechten Weg in der Kunst gezeigt, den er ohne ihn schwerlich gefunden haben würde."*) Aber ich selbst bin gleichfalls in der glücklichen Lage, noch ein weiteres Zeugniß in einer Mittheilung des Cornelius beibringen zu können, welcher mir wiederholt versicherte, „Thorwaldsen habe mit einer an Ehrfurcht grenzenden Bewunderung stets von Carstens gesprochen, er habe Alles, was er von dessen Arbeiten nur irgend haben konnte, auch erworben und frei heraus bekannt, daß er diesem außerordentlichen Genius das Wesentlichste seiner künstlerischen Richtung und Vollendung, mit einem Worte Alles, zu danken habe." Dies Zeugniß ist mehr als jedes andere geeignet, den von mir angetretenen Beweis bis zur unumstößlichen Sicherheit zu stärken und darzuthun, daß Thorwaldsen sich lediglich unter dem maßgebendsten Einflusse von Carstens zur Klassicität entwickelt hat. Dies Verhältniß ist aber bisher noch keineswegs genügend gewürdigt, vielmehr hat man es oft ganz übersehen, oder man ist mit einer leichten Redensart darüber hinweggegangen. Viel mag hierzu die erwähnte Tendenz von Thiele beigetragen haben, allein es muß doch auffallend bleiben, daß selbst in neuester Zeit von deutschen Schriftstellern hierauf ein so äußerst geringes Gewicht gelegt ist. Und doch ist die Sache von außerordentlicher historischer Bedeutung. Was aus Thorwaldsen ohne Carstens Vorgang geworden, läßt sich gar nicht ermessen, da Thorwaldsen ohne Carstens historisch schlechthin nicht zu denken ist. Seine Kunst baut sich auf der Grundlage, die Carstens gelegt hat, auf, und er selbst tritt hierdurch auf das Entschiedenste seiner künstlerischen Herkunft nach ebenso in die deutsche Kunstentwickelung ein, wie er durch seine Nachfolger in Rauch und dessen Schule unmittelbar bis heute bei uns fortwirkt.

Durch die Klarlegung und Feststellung dieses Verhältnisses wird die Größe und der Ruhm Thorwaldsen's nicht im Leisesten berührt, sondern es wird nur das Räthselhafte seiner Erscheinung entfernt und die nöthige

*) Gesch. d. deutsch. Kunst IV. 87. Leipzig 1860.

Einsicht in seine historische Stellung eröffnet. Danach muß das von einigen Schriftstellern mit Vorliebe aufgegriffene Stichwort Napoleon's „Thorvaldsen c'est l'inconnu!“ von selbst hinfallen. Thorwaldsen ist der Unbekannte keineswegs, seine Erscheinung ist kein Räthsel; der Schlüssel für das historische Verständniß des großen Meisters liegt in Carstens. Die Saat, die unser Künstler im Schweiße seines Angesichts gesäet, ist in Thorwaldsen zu herrlicher Frucht gediehen. Der reichbegabteste Genius bedarf zu seiner Entfaltung der Leitung und Ausbildung, und während Carstens im Kampfe gegen tausend Hindernisse nicht weiter kam, als den Weg zu öffnen, war es Thorwaldsen vergönnt, diesen Weg zu betreten und auf ihm, wie ein König und Held, seinen Siegeseinzug in das Heiligthum der Kunst zu halten. Wäre Thorwaldsen nicht dieser außerordentliche Mensch gewesen, so hätte er Carstens auch nicht folgen können, aber noch heute muß die Bewunderung seines Genius wachsen mit jedem seiner Werke, das man wiedersieht oder neu kennen lernt.

Thorwaldsen ist ein Urgeist von nie mangelnder Erfindungs- und Gestaltungskraft; überall trifft er das einzig Richtige für seine Gedanken und weiß selbst widerstrebende Gegenstände in plastischer Strenge aufzufassen. Sein Styl hat nicht entfernt etwas Aeußerliches. Seine Werke sind alle von Innen mit Gewalt und Feuergeist nothwendig hervorgegangen; aber selbst in denjenigen zahlreichen Zügen, wo er seinen Empfindungen nach ganz modern ist, weiß er Ausdruck, Form oder Gestalt mit antikem Kunstgefühl zu klassischer Schönheit zu veredeln. Ja, in einigen kleinen Darstellungen, wie besonders den Erosreliefs, zeigt sich oft der liebenswürdigste Humor; und nun gar erst die christlichen Werke! In ihnen spricht sich die größte Liebe zu diesem Stoffe und das vollständigste Verständniß ihres Geistes aus, freilich in freier humaner und historischer Auffassung, und ohne jene Vertiefung bis zu den letzten philosophischen Ideen, wie wir sie bei Cornelius finden. In diesen Arbeiten weicht auch seine Formengebung vom antiken Ideale, ohne den antiken Geist und Styl zu beeinträchtigen, ab, und neigt sich mit klarem Bewußtsein und großer Entschiedenheit zum Individualisiren; selbst die Gewandungen lehnen sich hier eben so sehr an die christlichen Typen bis Rafael wie an das antike Ideal an. Unter diesen christlichen Stücken sind besonders einige Reliefs

sinnvoll und edel, und Thorwaldsen zeigt da ganz sein tiefes und reines Gemüth; er beweist damit, daß er wahrer Güte und christlicher Liebe näher stand, als seine frommen Feinde, denen jener hohe Geist verschlossen ist, glauben machen möchten. So beherrschte Thorwaldsen mit seinem reichen Genius im Geiste klassischer Kunst den ganzen Kreis der Stoffe, die unsre Zeit der Bildnerei darbietet, und er ward so einer der drei großen Meister, in denen die deutsche Kunst ihre höchste Blüthe erreicht hat. An Thorwaldsen reiht sich in der nächsten Fortentwickelung Rauch, welcher zwar von Berlin, aus Gottfried Schadow's Schule, das gewissenhafte Studium der Natur mit nach Rom brachte, der aber doch erst in der Nähe und durch das Beispiel von Thorwaldsen den maßgebenden Anstoß für die Richtung seines eigenen Schaffens empfing. Dann weiter: Rauch's zahlreiche und gediegene Schule! Sie steht glücklicherweise noch jetzt vollkräftig an der Spitze der plastischen Kunst unsres Vaterlandes, obwohl in neuerer Zeit einige sehr kühne und mit lautem Beifall aufgenommene Versuche gemacht sind, jene aus den sicheren Bahnen edlen Styles hinabzureißen in den grundlosen Sumpf gemeiner Naturwirklichkeit. Durch diese glänzende Nachfolge, die Thorwaldsen in Deutschland, und nur in Deutschland fand, ist auf dem Gebiete der Bildhauerei eine ununterbrochene Kette von Carstens herab bis zu unsern Tagen hergestellt, und nichts könnte für die gegenwärtigen Künstler heilsamer sein, als sich mit Hingebung in den Mann zu vertiefen, der die Bahn des neuen Geistes gebrochen, als zu dem Quell hinaufzusteigen, wo jener herrliche Strom seinen Ursprung nimmt. —

Daß auf die Wiederbelebung der Baukunst Carstens keinen Einfluß geübt haben kann, liegt in der Natur der Sache selbst; seine Stelle nahm dort Friedrich Gilly ein. Immerhin aber wird es von Werth sein, hier einzelne Stellen anzuführen, welche die Verehrung Schinkel's für unsern Meister darthun, und welche an die künstlerische Verwandtschaft beider Männer erinnern. Ob Schinkel auf seiner ersten Römerfahrt im Jahre 1804 schon die Carstens'schen Werke bei Thorwaldsen gesehen, wissen wir nicht, doch läßt sich dies aller Wahrscheinlichkeit nach vermuthen. Aber 1824, wo er zum zweiten Male in Rom und fast täglich mit Thorwaldsen zusammen war, begeisterten ihn diese Stücke so, daß er

Copien davon bestellte. In seinem Tagebuche nennt er sie einmal „herrliche Sachen", das andere Mal „köstliche Zeichnungen" *), und auf der Rückreise schreibt er von Florenz aus an Thorwaldsen, dieser möchte erlauben, daß der Maler Dräger Copien der schönen Carstens'schen Zeichnungen nehmen dürfe.**) Jedenfalls ist so viel sicher, daß Carstens auf Schinkel einen außerordentlichen Eindruck gemacht hat, doch ist keinerlei Anhalt und Berechtigung da, eine wirklich historische Beziehung zwischen ihnen vorauszusetzen. Selbst bei den malerischen Compositionen Schinkel's wird ein unmittelbarer Einfluß des Carstens sich kaum nachweisen lassen, wenn auch der Umstand, daß die Bestellung jener Copien in die Zeit fällt, wo Schinkel die Ideen zu den Museums-Fresken faßte und verarbeitete, uns die Vermuthung einer näheren Berührung an die Hand giebt. Die allgemeine Verwandtschaft beider Geister ist aber nicht zu bestreiten. —

Anders stehen die Sachen auf dem Gebiete der Malerei. Obwohl hier Carstens keinen unmittelbaren Nachfolger von der Größe des Thorwaldsen gefunden, so ist dennoch sein Einfluß von der außerordentlichsten Tragweite, und vielleicht darum grade so bedeutend und vielseitig, weil sehr verschieden geartete Talente sich ihn zum Vorbild nahmen. Alle diese Verhältnisse bildeten sich in Rom, und zwar zumeist durch den persönlichen Verkehr mit Carstens. Während dessen Aufenthalt in Rom befanden sich nemlich dort auch Eberhard Wächter und Josef Koch. Jener, nur acht Jahr jünger als unser Meister und durch die Schule David's in Paris gelaufen, war ein Künstler von dem redlichsten Streben, aber doch nur im Besitze eines mäßigen Talentes. Deshalb war er wohl im Stande, Carstens als den Boten einer neubelebten Kunst zu verstehen, und den Entschluß mit Begeisterung zu fassen, ihm nachzustreben (S. 128); ja er ließ sich Rath und Unterweisung durch Carstens bei seinen eigenen Compositionen, wie z. B. dem Belisar, gern gefallen, aber er hatte nicht die Kraft, es ihm gleichzuthun oder gar nach irgend einer Richtung das große Werk zu fördern. In Bescheidenheit beugte er sich vor dem Genius des

*) Schinkel's Nachlaß. Berlin, 1862. I. 41. II. 22. 41.

**) Thiele, a. a. O. Leipzig, 1852. II. 130. (Wegen des Datums s. Nachlaß. II. 54.)

Meisters, und in der Noth seines Lebens blickte er zu ihm hinauf wie zu einem Tröster: „Carstens Geist begleite uns; wenn ich bedenke, wie ein so ganz ungünstiges und unverdientes Loos dieser Mensch als Künstler hatte, oh, da krieche ich wieder in meine Höhle zurück und bin mäuschenstille.“ Er verehrte ihn so, daß, wenn er sich die Lage dieses großen Genius vorstellte, er beschämt zu sich selbst sagte: „was kannst du prätendiren?“ *) So ehrenhaft diese Aeußerungen für Wächter's Charakter sind, und so sicher sie eine Anlehnung an Carstens darthun, eben so klar decken sie aber schon eine mindere Begabung auf. In seinem langen neunzigjährigen Leben hat er vielleicht kaum ein Werk geschaffen, das wirklich unsterblich bleiben wird, aber dennoch hat er eine erhebliche historische Bedeutung. Bis zum Jahre 1809, als Rom französisch wurde, blieb er daselbst und empfing in dieser Zeit mit seinen Freunden die neuen aus Deutschland ankommenden Talente, namentlich den Schick. Er zog auch christliche und biblische Stoffe in den Kreis seiner künstlerischen Thätigkeit, und richtete sein Auge mehr und mehr auf die mittelalterlichen Maler. Als deshalb Overbeck und seine Genossen in Rom anlangten, fanden sie dort die vorrafaelischen Meister von den denkenden Künstlern auf's Höchste bereits anerkannt; während sie selbst aber nun diese Anerkennung zur einseitigsten Anbetung steigerten, blieben jene unbeirrt in ihrer Verehrung für das Alterthum und die klassische Kunst. Wächter namentlich, obwohl er selbst von der Ueberschwänglichkeit jener Jahre so weit fortgerissen wurde, daß er zur katholischen Kirche übertrat, verurtheilte trotzdem noch in einem amtlichen Gutachten von 1825 die neu-alterthümliche Richtung der Nazarener auf das Schärfste. In dieser geistigen Gesundheit und Unbefangenheit liegt vornehmlich der Werth dieses Künstlers, der, erfüllt von der Größe und den Zielen eines Carstens, und zugleich auch voll Verehrung für die mittelalterliche Kunst ein würdiges Vermittelungsglied darstellt in einer Zeit, wo die mächtigen Weltereignisse jeden Sinn für die Kunst verdrängt zu haben schienen, und wo es darauf ankam, ein eben gewonnenes Gut lebendig

*) Haackh, Beiträge zur Kunstgesch. 2c. Stuttgart 1863. S. 316. 331. 338. — S. auch „Zur Erinnerung an Wächter“ in Strauß, kl. Schriften. Leipzig 1862. S. 333—360. — Uexküll, Fragmente über neuere Kunstwerke. Köln 1823. — Koch, mod. Kunstchronik. Carlsruhe 1834 (wo er Guardian heißt).

zu erhalten, bis neue, reichere Kräfte unter dem Zauber einer nationalen Wiedererweckung oder unter dem Schutze eines segensreichen Friedens jene hohen Zwecke unsers Carstens verwirklichen konnten. Eine dem Wächter verwandte, wiewohl untergeordnete Stellung scheint dem Ferdinand Hartmann zuzukommen. Dieser, zwar von noch minderer Begabung, war doch dem Carstens eng befreundet und empfing von diesem auch den Karton des Bakchos zum Geschenk (s. Verzeichniß), so daß sein Name hier nicht übergangen werden kann.

Josef Koch aber stand dem Wächter nicht nur treu zur Seite, sondern er ergriff auch eine Seite der Carstens'schen Anregungen selbstständig, und bildete sie zu derjenigen Meisterschaft aus, daß er in Bezug auf sie als der Vater der modernen deutschen Kunst erscheint; dies ist die Landschaft und insbesondere die historische Landschaft. Koch, wie Wächter ein Karlsschüler, hatte ebenfalls eine ganz andere künstlerische Vorbildung erhalten als Carstens, und so kam er schon mit trefflichen Landschaftsblättern nach Rom, die um so werthvoller waren, als sein allem Zwange feindliches Wesen die Natur auch ungezwungen und naiv erfaßt hatte. Einmal aber gab die ganze Erscheinung von Carstens und der Umgang mit ihm seinem Geiste neuen Anstoß, und zum anderen sah er in einigen Blättern des Argonautenzuges wie im goldenen Zeitalter die Idee der historischen Landschaft wiederum in die Erscheinung gebracht. Mit dem größesten Glück verfolgte Koch diese Richtung weiter, und er erreichte darin eine eigenthümliche Höhe, die vielen seiner Werke einen ersten Rang im Landschaftsfache anweist. Freilich von Modernität ist bei Koch keine Rede; er hat dieselben Grundsätze in Bezug auf die Kunst wie Carstens, und einen größeren Feind bloßer Naturnachahmung, die ihm tief unter der Kunst steht und als Nachäffung zwecklos ist, giebt es nicht. Eine würdige Unterstützung in diesen Bemühungen hatte er an Christian Reinhart, der zwar mit geringerem Talente doch dieselbe Richtung als Landschafter verfolgte. Zwei jüngere Talente, nemlich Fohr und Horny, die sich Koch anschlossen und Großes zu leisten die Kraft hatten, wurden leider durch einen frühen Tod der Kunst und dem Vaterlande entrissen.

Aber Koch blieb bei der Landschaft keineswegs stehen. Dante hatte ihn zur selben Zeit wie Carstens erfüllt, und dieser große

Dichter blieb fortan der Gegenstand seiner Verehrung und der Schatz, aus dem er die Stoffe zahlreicher Compositionen nahm. *) Hierdurch reichte er wiederum Wächter die Hand, und dehnte den bereits von diesem erweiterten ursprünglichen Kreis des Carstens soweit aus, daß auch Talente anderer Richtung, wenn sie eintreten wollten, frei eintreten konnten. Höchst wichtig aber für die Malerei war diese Wendung, und es ist nicht hoch genug anzuschlagen, daß damals schon die unmittelbaren Nachfolger von Carstens das Verständniß des Mittelalters, wie dies in der vorrafaelischen Kunst und im Dante sich darstellt, auch als künstlerisches Bildungselement verwertheten. Selbst Thorwaldsen folgte diesem Zuge und componirte mehrere Scenen der göttlichen Komödie, ja er zeichnete einige Madonnen und Heiligenfamilien, die in ihrer schlichten Wahrheit und stillen Einfachheit an die Werke der alten Umbrier erinnern. Auch fast alle anderen deutschen Künstler in Rom gewannen nach und nach den Sinn für jene Erscheinungen, und besonders waren dann die 1807 in Rom angekommenen Brüder Riepenhausen sogleich thätig, die Strömung gänzlich in das romantische Fahrwasser überzuleiten, und so Overbeck's Auftreten vorzubereiten. Thatsächlich unwahr ist es also, wenn man annimmt, die deutschen Künstler zu Rom hätten in Bezug auf das Mittelalter wie mit einer Blindheit geschlagen dahin gelebt, und Overbeck habe erst den Schleier gelüftet. Overbeck hat, wie bemerkt, diese Richtung ganz einseitig gesteigert, ihr damit freilich zugleich eine Energie und Spannkraft gesichert, die wiederum für die weitere Entwickelung der Malerei wohl sehr nothwendig war, aber er hat keine Entdeckungen gemacht, keine wirklich neuen Anregungen gegeben. Overbeck's Verdienst bleibt immerhin überaus erheblich, nur muß man seine Richtung nicht wie das Ergebniß einer besonderen Offenbarung darstellen wollen; die bereits vor seiner Ankunft in Rom entstandenen Werke bekunden, daß man durchaus das Mittelalter und seine Kunst, die Bibel und Dante zu würdigen verstanden habe. Overbeck aber zog sich vor Dante und Michelangelo, ja selbst vor Rafael, in dessen Werken man mit richtigem Gefühl protestantischen Geist witterte, zurück,

*) Vergl. Dante und die deutsche Malerei von H. Riegel. (Allg. Ztg. 1866 und in den demnächst erscheinenden „Deutschen Kunststudien".) — Ferner „Koch's Gedanken" in Strauß, kl. Schriften.

und stellte als die Krone aller Kunst Fiesole, den frommen Bruder von San Marco, hin. Welche Dienste hierdurch, historisch betrachtet, der deutschen Kunst geleistet wurden, ist zwar eine Frage von großem Interesse, doch sie gehört nicht mehr in die Grenze unserer gegenwärtigen Betrachtung. Aber diese Dienste sind nicht gering zu achten.

Daß Koch dem Carstens persönlich sehr nahe stand, ist in diesem Buche schon mehrmals berührt worden; soll doch der große Künstler sogar in des treuen Freundes Armen gestorben sein! (S. 267.) Koch und Thorwaldsen wohnten dann eine geraume Zeit lang zusammen und blieben mit Fernow, der den Carstens'schen Nachlaß besaß, im engsten Verkehr. Zu rührender Hingabe hielten sie das Andenken des theuren Meisters heilig, und strebten mit ganzer Kraft danach, ihn in seinen Werken zu verstehen, und seinen Geist in ihren eigenen Schöpfungen fortzupflanzen. In den ersten Jahren nach Carstens Tode lagen sie diesem Studium ob, bis sie selbst ein würdiges Ziel erreicht hatten, und nun auch Fernow mit dem größten Theil des Carstens'schen Nachlasses Rom verließ; aber sie behielten immer noch außer den Originalen, die Thorwaldsen erworben hatte, zahlreiche Nachbildungen zurück. Denn beide hatten viele dieser Werke copirt: Thorwaldsen die oben bereits genannten, Koch dagegen hatte damals und später die jetzt im Thorwaldsen-Museum befindlichen Aquarellen „Jason in Volkos" und „Francesca von Rimini" ausgeführt, und für den Freiherrn von Uexküll sieben andere Stücke, theils als Zeichnungen, theils als farbige Malereien copirt. *) Auch die schönen Worte, die Koch über Carstens (S. 277 ff.) niedergelegt, sprechen es deutlich aus, daß er Carstens als den Genius erkannte, welcher sich an den edelsten Werken der Kunst, an der Antike, Rafael und Michelangelo gebildet hatte, der als Künstler sich aus einer elenden Zeit mächtig herausgehoben, und der würdig gewesen war, mit jenen großen Meistern auf Einem Stuhle zu sitzen. Carstens war seine Leuchte und sein Stern; und wenn man in Koch's figürlichen Darstellungen auch den klassischen Styl seines großen Vorgängers vermißt, so muß man bedenken, daß sein Talent wesentlich zur Landschaft Beruf hatte, aber schwerlich wird Jemand auch in diesen Compositionen den neuen Geist

*) Siehe Verzeichniß.

verkennen. Wäre selbst Koch auch, der in seiner Weise ein bedeutendes Talent war, ein viel geringer begabter Mann gewesen, so würde er dennoch von der wesentlichsten Bedeutung sein als Träger der Carstens'schen Tradition in jener kriegerischen und drangvollen Zeit. Die wenigen Künstler in Rom, die das Glück hatten, unseren Meister nahe zu kennen und ihn als den Vorkämpfer einer neuen Zeit zu erkennen, hingen nun mit um so treuerer Begeisterung an ihm, als auch nach seinem Tode die Anhänger des Alten den Angriff gegen das Dasein jener, oder richtiger die Abwehr des Angriffes auf ihr eigenes Dasein kräftigst fortsetzten. Thorwaldsen's glänzende Erfolge verschafften aber bald der neuen Richtung den umfassendsten Sieg, und so befand man sich zu Rom während des ersten Jahrzehntes dieses Jahrhunderts im breitesten Strome des Kunstgeistes, der durch Carstens lebendig geworden. Unbewußt mußten die deutschen Künstler zu Rom in diese Strömung mit eintreten, und wie mächtig sie war, sehen wir unter Anderm an der schnellen Entwickelung, die der 1804 nach Rom gekommene Rauch nahm. Carstens Geist ruhte auf den Männern, und die eigene Begeisterung, mit welcher sie ihm folgten, verbürgte ihnen den sichersten Erfolg; sie wußten gewiß, daß der Name Carstens das Zeichen sei, in dem sie siegen würden.

Und daß ihnen auch in der Malerei dieser Sieg nicht fehlen würde, war um so unzweifelhafter, als sie selbst bereits in der Landschaft Hervorragendes leisteten, und mit innigem Verständniß sich der mittelalterlichen Kunst und Dichtung zuwendeten. In dieser Lage war es von erheblichster Bedeutung, daß ein junger Künstler in Rom erschien, der im Besitze eines großen Talentes und gediegener künstlerischer Bildung sich begeisterungsvoll der neuen Richtung hingab und so das wesentliche Vermittlungsglied für die kommende Zeit wurde. Dieser Mann war Schick.

Gottlieb Schick aus Stuttgart, gehört schon einer zweiten Generation an; er ist 25 Jahre jünger als Carstens, und er kannte diesen nicht mehr persönlich. Seine Bildung verdankt er dem im Zopfthum unerreichten Hetsch, dann dem trefflichen Dannecker in Stuttgart und endlich dem berühmten David in Paris, so daß er im Besitze umfassender künstlerischer Fertigkeiten und tüchtiger Kenntnisse war, als er 1802 in Rom anlangte. Es scheint, daß er Koch schon von seiner Vaterstadt aus ge-

kannt habe, jedenfalls gerieth er mit diesem bald in einen lebhaften Verkehr, welcher sich ebenfalls auf Thorwaldsen, Wächter, Reinhart, besonders auch auf Fernow ausdehnte. Bei dem letzteren konnte er noch alle Werke des Carstens sehen, und so wurde er mit doppelten Kräften in die Bahnen der neuen Kunst gezogen. Er besaß ein umfassendes Talent, das frühe schon in der überraschendsten Weise sich aussprach, und dazu wurde er von einem gewaltigen Ehrgeiz gedrängt, einen Platz unter den vorzüglichsten Malern sich zu erringen. Mit einer unwiderstehlichen Macht trieb ihn dieser, obwohl seine Vernunft ihm sagte, daß „diese Leidenschaft einem rinnenden Gefäß gleiche, wo Alles, was man einschüttet, wieder unten hinausläuft"; aber trotzdem will er lieber Allem entsagen, als der Befriedigung dieses Ehrgeizes, lieber will er „todt sein als ohne Ruhm leben." *) Im Besitze dieser Eigenschaften gelang es ihm denn, auf dem Grunde, der in Rom durch Carstens gelegt war, Werke zu schaffen, die einen dauernden Werth behaupten werden, und die ihn historisch als das wesentlichste Mittelglied hineinstellen zwischen Carstens und Cornelius. Auch durch sein unmittelbares Beispiel wirkte er in dieser Richtung überaus anregend und nachhaltig auf die deutsch-römischen Malerkreise ein, so daß er bereits im October 1805 in einem Briefe an seine Geschwister diese bemerkenswerthen Worte niederschreiben konnte: „Mein Anhang unter den Künstlern hat sich dadurch (durch das Bildniß der Karoline von Humboldt) noch mehr vermehrt. Der größte Theil von ihnen streitet unter meiner Fahne; sie wollen auf meine Art empfinden, auf meine Art sehen. Wenn ich spreche, so sind ihnen meine Worte Orakel, und sie merken sie sich, als wären es hohe philosophische Sentenzen. Sie selbst suchen in meinem Geschmack zu malen, welcher ganz verschieden von demjenigen aller jetzt lebenden Maler ist, und ich bemerke sichtbar den Einfluß meines Kunstgeschmacks auf ihre Produkte. Doch genug! damit Ihr nicht glaubt, ich prahle Euch nur so vor." **)

Aus den im Stuttgarter Museum aufbewahrten Skizzenbüchern Schick's geht hervor, daß er eine nach damaligen Begriffen ganz regelrechte aka-

*) bei Haack a. a. O. S. 135.-151.
**) ebendas. S. 193.

demische Schule durchgemacht hat. Das geringe Studium der Natur fällt auf, die Acte sind schlecht gezeichnet und zum Theil nach dem Vorurtheile jener Zeit stylisirt. Der Zeichnung fehlt es oft an Charakter und Bestimmtheit, und erst in dem letzten dieser Bücher finden sich Federzeichnungen von großer Entschiedenheit, die im Geiste und Ausdruck, in den Köpfen und Stellungen sehr deutlich den Carstens'schen Einfluß zeigen. Mit demselben Eifer wie dieser große Künstler, strebt er der Antike im Geist wie in der Form nach, und selbst einen biblischen Stoff, wie seinen „Saul und David", faßt er ganz in ähnlicher Weise auf, so daß er hinsichtlich dieses Bildes gleichsam auf einer Linie mit den beiden bekannten Josefbildern des Cornelius steht. Große Vorzüge besitzt Schick in der Erfindung und poetischen Auffassung, in der Composition, der klassischen Formengebung und dem Style überhaupt, wie auch in solchen Feinheiten, an denen man den ungewöhnlichen Künstler erkennt. Namentlich treten diese in seinem Hauptwerke „Apollo unter den Hirten" zu Tage, wo sich innere Tiefe und Klassicität mit einer vorzüglichen Ausführung vereinigen. Auf derselben Reise nach Italien, wo ihn später zu Rom die Carstens'schen Werke so erfreuten, sah Schinkel zuvor in Stuttgart auch dies Bild, und fand, daß es „nur mit Rafael zu vergleichen" ist. *) Auch in der Farbe bewährt sich Schick durchaus, besonders ist diese in seinem „Saul und David" sehr gehalten, gut und einfach. Augenfällig folgte er den besten alten Vorbildern, die in bestimmten, gehaltenen Localtönen eine ruhige und schöne Harmonie erreichen. Im „Apoll" leidet jetzt bedauerlicherweise das viele Nackte an etwas Gelbsucht, die man wahrscheinlich auf eine Veränderung durch die Zeit zu schieben hat, die aber immer einen bequemen Anlaß für die Modernsten bietet, auch bei Schick den Mangel an Farbensinn zu tadeln. In Stuttgart, wo dieser „Apoll" zwischen Kaulbach's „Schlacht von Salamis", einem wüsten Effectstücke, und einem in tiefen, glänzenden Farben gemalten Bilde von Rustige eben erstaunlich schlecht hängt, scheint dieser Tadel zwar eine gewisse Berechtigung zu haben; allein dem ist keineswegs so, und man muß vielmehr einen selten entwickelten Farbensinn bei Schick be-

*) S. Nachlaß. a. a. O. I. S. 199. 200.

wundern, wenn man Meisterwerke sieht, wie z. B. die Humboldt'schen Bildnisse in Tegel.

Auch in diesem Fache, nämlich dem Bildniß, war Schick ein Meister, ja vielleicht lag hierin gerade seine besondere Stärke, obwohl sein künstlerischer Bildungsgang zunächst nicht auf feine Beachtung und sinnvolle Erfassung der Natur gerichtet war. Ein Talent ersten Ranges spricht sich hier aus, und Werke, wie die Humboldt'schen, in ihrer tiefen Auffassung, ihrer klassischen Darstellung und vollendeten Ausführung würden allein hinreichen, seinen Namen unsterblich zu machen. Auch für die Landschaft zeigte Schick eine ungewöhnliche Begabung, und er hinterließ auch in diesem Fache geistvolle Arbeiten.

Gegen das Ende seines Lebens hin, — er starb bekanntlich 33 Jahre alt, im Frühling von 1812, — hatten auch ihn die romantischen Strömungen ergriffen, gegen die er sich früher männlich gewehrt, als er mit den Schlegel's und Tieck zu Rom täglichen Umgang pflegte, aber er hatte jetzt nicht mehr die Kraft, sich selbstständig darin zu erhalten. In seinem „träumenden Jesusknaben" spricht sich ein ungesunder Mysticismus aus, und auch in anderen Compositionen jener Zeit wird er erheblich schwächer, kraftloser, langweilig und unwahr. Körperliches Leiden und Overbeck's Erscheinung zu Rom mögen vielleicht den Hauptgrund dieser Wandlung abgeben: genug, daß er 1811, wo eben Cornelius nach Rom ging, nach Deutschland heimkehrte und hier dann bald starb. Und er starb zur rechten Zeit! Hätte er länger gelebt, so läßt sich mit Bestimmtheit behaupten, würde es mit ihm abwärts gegangen sein. Sein Talent war verzehrt und ein Glück, daß seine physischen Kräfte zugleich sich ausgelebt hatten. *)

So erscheint Schick uns in ungetrübter Klarheit als jenes hochbegabte Talent, das den schicklichen und würdigen Uebergang von Carstens zu Cornelius in der Geschichte unserer Malerei bildet. Zwar fehlt ihm die tiefe Genialität, der kühne Muth und das hohe Ziel des Carstens, ebenso wie die gewaltige Urkraft, der umfassende Genius und der mächtige Wille

*) Ein Theil der Schick'schen Werke ist leider verschollen, und wenn es sich vielleicht auch empfehlen dürfte, Alles, was er gearbeitet hat, in chronologischer Folge

des Cornelius, aber dennoch stellt er einen entschiedenen Fortschritt von jenem zu diesem dar. In allen den Theilen der Kunst, die erlernt werden können, übertrifft Schick den Carstens sehr erheblich, und dabei war er so

---

zu verzeichnen, so mußte ich mir doch sagen, daß eine solche Uebersicht nicht hierher gehört. Dagegen mochte ich es nicht unterdrücken, diejenigen Werke hier aufzuführen, die mir ihrem Aufbewahrungsorte nach bekannt geworden sind, und die ich fast alle selbst gesehen habe. Ich lasse sie nach der Reihe ihrer verschiedenen Besitzer hier folgen; wo nichts anderes bemerkt, sind Oelgemälde gemeint.

Im Besitze von Julius Schick, dem Sohne Gottlieb's, in Stuttgart:

1789. Landschaft, Copie eines ältern Bildes.

1793/4. Bildniß des Vaters von Gottlieb, des Weinwirthes und Schneidermeisters Schick in Stuttgart.

Ein Eremit, augenfällig eine Copie.

Ein männlicher, bärtiger Kopf; desgl.

Apollo unter den Hirten.

Bakchantengruppe; grau in grau.

1795. Die verwundete Dorinda und Linco, nach dem „Pastor Fido" des Guarini. (Noch ganz in der Art des Hetsch.)

Wahrscheinl. 1796/7. Senator Erbe; — und dessen Frau, geb. Schick. — Frau Musicus Schick. — Drei Bildnisse.

Zwischen 1798 und 1801. Fortuna über die Erdkugel dahinschwebend. Copie oder Motiv nach Guido Reni; in Paris gemalt.

1802. Skizze zum „Saul und David". Erste Arbeit in Rom.

? Vermählung in der heiligen Familie, eine symbolische Darstellung; nicht vollendet.

Wahrsch. 1809. Skizze einer Madonna, die das idealisirte Portrait von Schick's Frau ist; auf deren Schooße ein schlafender nackter Knabe.

? Dante und Virgil auf dem Drachen.

? Landschaft.

1810. Traum des Jesusknaben; nicht vollendet.

Im Besitze des Königs von Würtemberg in Stuttgart:

1804. Das Dankopfer des Noah.

Im Museum zu Stuttgart:

1803. Saul und David.

1805/8. Apollo unter den Hirten.

Wahrsch. 1809. Bakchus und Ariadne.

Sechs Skizzenbücher.

Eine erhebliche Anzahl von Zeichnungen verschiedenster Art.

Im Museum zu Köln:

1800. Eva, die ihr Bild in einem Bache sieht.

Im Humboldt'schen Schloß Tegel bei Berlin:

1804. Bildniß von deren jüngeren Töchtern Adelheid und Gabriele; ganze Figur, lebensgroß.

1805. Bildniß von deren Tochter Caroline; ganze Figur, lebensgroß.

1807 oder 8. Bildniß der Frau von Humboldt.

glücklich), sich auch im Gebiete des Bildnisses und der Landschaft zu bewähren, und hierdurch im Vereine mit Koch nach und nach die Carstens'schen Grundsätze auf den gesammten Umkreis der Malerei auszudehnen. Bei Schick zeigt sich die gründliche künstlerische Erziehung und das vielseitig angelegte Talent glücklich auf dem Wege, den der Genius von Carstens mit nur dürftigen äußeren Mitteln im steten Kampfe gegen eine legitime Macht siegreich geöffnet hatte. Schick hat sich dabei glänzend bewährt und eine, allerdings nur kleine, Anzahl vortrefflicher Gemälde der Welt geschenkt, deren Werth darin einen untrüglichen Maßstab besitzt, daß man sie sehen und sich an ihnen erfreuen kann, wenn man auch vorher alte deutsche Bilder oder Italiener, ja selbst die Antike genossen.

Schick verließ 1811 Rom, aber bereits ein Jahr zuvor waren Overbeck und Wilhelm Schadow daselbst eingetroffen. Auch sie wurden sofort von dem neuen Kunstgeiste unter den Deutschen in jener Stadt angehaucht, und wenn sie Anfangs vielleicht auch der profanen Richtung nicht gänzlich abhold waren, so änderte sich doch bald ihre Ansicht. Mit Unbefangenheit sahen sie zunächst die dortigen Werke an, unter denen ja bei Thorwaldsen und Koch auch genug Carstens'sche Stücke waren; auf Schadow wenigstens machten diese Arbeiten einen erheblichen Eindruck, und er wußte auch von Schick die Farbenskizze zu dessen ausgezeichneter Composition „Bakchus und Ariadne" zu erwerben. Man wird nicht irren, wenn man den Einfluß dieser Composition selbst noch in einer viel späteren Arbeit Schadow's, vielleicht seiner besten, unmittelbar wahrnimmt, wenigstens erinnern mich zahlreiche Theile dieser letzteren, des Bakchanals im

---

Außerdem befinden sich im Besitze der Dannecker'schen und Cotta'schen Familien zu Stuttgart je ein Bild von Schick's Hand. (Dannecker'sches Familienbild und Frau von Cotta.); — ferner ein Bildniß im Besitze der Pfarrer's-Wittwe Schick zu Ellwangen. — Das Bildniß der Schauspielerin Fosetta besaß ehemals deren Tochter, die Hofschauspielerin Gnauth zu Stuttgart, und die Oel-Skizze zum „Bakchus und Ariadne" war im Besitze von Wilhelm Schadow.

Freiherr von Marschall (früher Uexküll) in Carlsruhe, besitzt den „Traum des Jesusknaben", der zwar angeblich ein Original sein soll, jedoch unzweifelhaft eine Copie) wahrscheinlich von Schick's Schwiegervater Wallis gemalt) ist.

Zur neueren Literatur über Schick: Strauß, kl. Schr. S. 361—396. Eggers, im Deutsch. Kunstblatt 1858. S. 130 ff. und besonders Haackh, Beiträge. S. 15—31. und S. 59—312 (114 Briefe von Schick enthaltend).

Schauspielhause zu Berlin, augenfällig an Schick. Von einer weit entschiedeneren Richtung als Schadow war aber damals schon Overbeck, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er durch das sogenannte Heidnische, wie es in Carstens und dann in Thorwaldsen sich zeigte, sich in seinem romantischen Gefühle und seinen katholischen Idealen verletzt fühlte, und daß er deshalb mit um so ausschließlicherer Einseitigkeit nun der andern, in den römischen Kreisen unbefangen gepflegten, Neigung anhing. Er wendete sich vom Klassischen entschieden ab, und ging ganz auf die vorrafaelischen Meister zurück, deren tiefe Gefühlsinnigkeit und kindliche Glaubensstärke ihn mächtig ergriff. Ueber diese Vorzüge vergaß er alles Andere: sowohl die künstlerischen Mängel jener Meister als die unumstößliche Berechtigung der Antike. Durch diese Stellung ist er der andere Pol geworden von der Achse, um welche unsere neue Malerei sich bewegt, und er hat derselben historisch einen großen Dienst geleistet, indem er mit so bedeutendem Nachdrucke auf die größte Verinnerlichung der Empfindung hinwies. Hierdurch bildet er für die Malerei eine nothwendige Ergänzung des Carstens, der vor Allem auf Wahrheit, geistige Bedeutsamkeit und streng klassische Form im Kunstwerk gedrungen, und damit den Boden nicht nur für die Malerei, sondern fast noch mehr für die Bildhauerei geebnet hatte. Freilich von der ursprünglichen Kraft und geistigen Gesundheit des Carstens ist, wie wir dies schon oben aussprechen mußten, Overbeck nicht.

In diesen römischen Künstlerkreis, der nun schon zwei so entschiedene Gegensätze in sich selbst hatte, trat 1811 Cornelius hinein, welcher mit seinem Faust die national-deutsche Richtung eröffnet hatte, und jetzt zu Rom auf dem Grunde derselben jene beiden anderen Richtungen nach und nach versöhnte, und der endlich in einem langen Leben die Höhe klassischer Kunst errang. Obwohl er sich anfangs sehr vorwiegend zu Overbeck hingezogen fühlte, machte doch namentlich die erwähnte Schick'sche Skizze bei Schadow einen bedeutenden Eindruck auf ihn. Durch enge Freundschaft mit Koch und Thorwaldsen wurde ihm aber auch eine nahe Bekanntschaft mit Carstens, für den er sein Lebelang die größte Bewunderung behielt, schnell vermittelt, und nicht minder wurde ihm hier der geistige Anstoß zum Dante gegeben. Die Einflüsse und Bewegungen des künstlerischen Lebens wurden so immer reicher und mächtiger, und bald sehen

wir eine Entwickelung der deutschen Malerei von Rom aus sich verbreiten, die ein gerechter Stolz unsres Vaterlandes und der Menschheit bleiben wird, und die in Cornelius ihren höchsten Träger ehrt. *)

Seitdem haben die deutschen Künstler natürlich in diesen Meistern ihre nächsten Vorbilder gefunden, und selbst die ausgezeichnetesten Männer, die nun folgen, namentlich der erste und edelste unter diesen Schnorr, reihen sich historisch zunächst an Cornelius und Overbeck. Erst so stellt sich die Verbindung mit Carstens her. Jedoch erfreuen wir uns eines hervorragenden Talentes, das mit strengem Stolze seine eigenen Wege ging und nur sich selbst seinen Ruhm zu danken haben wollte. Wenn hierin schon eine Verwandtschaft mit den Gesinnungen unsres Meisters liegt, so fehlte diesem Talente auch nicht eine äußere Beziehung zu ihm. Denn der Name desselben ist Buonaventura Genelli, und es bedarf für die Leser dieses Buches keiner weitern Ausführungen, um sich zu erinnern, wie Carstens in dieser Familie geschätzt und unterstützt wurde, wie unser Genelli als Kind auf dem Carstens'schen Friedrichs-Modelle herumspielte, wie er diesen Freund des Hauses unzählige Male mit Liebe nennen hörte, wie er dort und in der berliner Akademie schon sehr frühe Arbeiten des Carstens sah. Als junger Mann kam er nach Italien und zu Rom in den lebhaftesten Verkehr mit Koch, Thorwaldsen und vielen andern Männern, die Carstens verehrten. Seine entschiedene Natur nahm aber nur das Verwandte an, und da er die größte Neigung zum Alterthum hegte, so sehen wir ihn die Bahnen betreten, auf denen hinter Carstens bisher eigentlich nur Thorwaldsen und später Cornelius, sowie dann auch Schnorr gegangen waren. Aber in Genelli war nicht das heroische Wesen des Alterthums so verkörpert wie in Carstens, er neigte mehr zu der sinnlicheren Seite hin, und er vertritt hierdurch in unserer ganzen neueren Kunst dies überaus wichtige Element des Alterthums allein. Er zeigt sich in seiner Kunst als eine dionysische Natur voll Geist und Ursprünglichkeit, die vor Menschlichem und Natürlichem, so lange es schön ist, sich nie zurückzieht, und die selbst sehr sinnlichen Darstellungen durch Keuschheit und Grazie

*) Ueber das geschichtliche Verhältniß von Overbeck zu Carstens und von Cornelius zu diesen Beiden, siehe Riegel, Cornelius. S. 6 ff. 268 ff. 314 ff.

einen unwiderstehlichen Reiz verleiht. Diese Momente aber gerade spielten im griechischen Leben eine große Rolle, und darum ist es unschätzbar, daß bei uns neben der klassisch strengen Richtung auch diese Seite des Alterthums einen so glänzenden Vertreter gefunden hat. Genelli wurde im Todesjahre von Carstens geboren, und ganz vornehmlich durch diesen hängt er, der eine so eigenthümliche und ausnehmende Stellung behauptet, mit unserer gesammten Kunstentwickelung zusammen.

Daß von Gottfried Schadow, der, wie wir sahen, Carstens nicht verstand und überhaupt ein Auge für echte Klassicität nicht hatte, ein anderer, höchst nothwendiger und ergänzender Einfluß ausging, darf hier nicht unerwähnt bleiben. Durch ihn wurde das gewissenhafte und treue Studium der Natur vorzugsweise wieder lebendig, und seine keineswegs zu große, aber leider etwas zu einseitige Betonung desselben hat sich später auf seinen Sohn Wilhelm und die Düsseldorfer Schule vererbt. Immerhin bildet auch er ein nothwendiges und äußerst wichtiges Glied in der Kette unserer Kunstentwickelung, die endlich alle Zweige und Gebiete der Kunst in einer, früher nie gekannten, universalen Großartigkeit umfaßte. Ihre schönste Blüthe aber feiert sie da, wo wir auf der von Carstens geöffneten Bahn Genien wandeln sehen, die, in ihrer Art, den ersten Meistern aller Zeiten sich würdig an die Seite stellen. Die Weise, wie diese Kunstblüthe zur allgemeinen Kulturentwickelung sich verhält, ist bereits deutlich auch in Carstens vorgezeichnet. Jener tiefe Rückgang auf das Alterthum und jene freudige Anerkennung des Mittelalters, jene innige Verwandtschaft mit den klassischen Dichtern und Denkern Deutschlands und vor Allem jene glühende Begeisterung für das Höchste und Edelste, für Idealität und Göttlichkeit liegen ebenso im Wesen unseres Meisters, wie sie durchaus die klassische Kunst unserer Zeit tragen. Und selbst in einem äußerlichen, aber nicht unwichtigen Punkte zeigt sich eine Gleichartigkeit zwischen Carstens und den übrigen Meistern dieser klassischen Periode, welche überrascht und befriedigt. Carstens war der Sohn eines bäuerlichen Müllers, Thorwaldsen's Vater war ein armer Bildschnitzer, der von Schick ein Weinwirth und Schneider; Koch selbst war in seiner Jugend Bauernbursch und Hirtenknabe gewesen, Wächter's Vater war ein armer Staatsbeamter, wenn er auch einen Geheimraths-Titel führte, und

der Gottfried Schadow's ein ehrsamer Schneidermeister. Overbeck, der Sohn eines reichsstädtischen Bürgermeisters, und Schinkel, der eines Predigers, waren zwar nach Wohlstand oder Erziehung zum Theil besser gestellt; der Vater des Cornelius aber war ein armer Maler, der dem Sohne nichts mitgab als die glühende Liebe zur Kunst. Rauch, der Sohn eines Kammerdieners, war selbst eine Zeit lang Kammerdiener; aber Schnorr hatte wie Cornelius wieder das Glück, der Sohn eines Künstlers zu sein. So entsprang auch die Kunst, wie die ganze neue Geisteskultur in Deutschland überhaupt, aus dem eigentlichsten Kerne des Volkes, ja man könnte sagen, aus den untersten, einfachsten und gesundesten Schichten des Volkes. Um so höher hinauf, um so mehr hatte fast allgemein das Zopfthum Sitte und Bildung verdorben, daß ein neues Leben nur von unten aus der unverdorbenen Masse entspringen konnte.

Es ließe sich dies Alles noch weiter ausführen, doch genug, daß das deutsche Volk sich eben selbst seinen Werth und seine Kunst erschaffen hat. Und als endlich dann das Samenkorn dieser klassischen Kunst zu einem herrlichen Baume sich entfaltet hatte, lernte man mehr und mehr einsehen, daß Carstens eben der begeisterte Säemann gewesen, der es gesetzt und gepflegt. Nun war hundertfältige Frucht gediehen, aber man konnte ihm, der sein Leben in jenem harten Dienste geopfert, nicht mehr lohnen. Ein Gefühl um so größerer Dankbarkeit, um so lebhafterer Anerkennung erfüllte aber alle Jünger und Freunde wahrer Kunst, und heute, vielleicht mehr als je, ehrt man in dem unsterblichen Meister den Messias unserer klassischen Kunst. Was David in französischer Art mit Hülfe eines glänzenden Vortrages, politischer Leidenschaften und theatralischer Effecte seinen Franzosen war, das war uns Deutschen Carstens in deutscher Art. Er war der ungleich edlere und klassischere von beiden und darum, während die Bewunderung des David sank, wuchs seine Größe in dem Urtheil der Welt. Seine Werke entzünden noch jetzt jedes empfängliche und edlere Gemüth mit der Liebe zum Schönen und mit der Begeisterung für das Ideal; deshalb kann und wird ihre Wirkung noch nicht abgeschlossen sein. Das Ewige, welches in ihnen Gestalt angenommen, wird zu den besseren Geistern sprechen bis in die fernsten Zeiten, so lange der dürftige Stoff, der es zu tragen hat, der Zerstörung widersteht. Dann aber wird man

Nachbildungen und Vervielfältigungen doppelt schätzen, und gingen auch diese unter, so würde doch der Name Carstens dauern und die Lebensschicksale dieses Mannes würden jede weiche Seele noch nach Jahrtausenden rühren. Käme aber je ein Genius oder ein reiches Talent der Kunst durch Widerwärtigkeit und Feindlichkeit des Lebens in eine Lage, wo es fürchten müßte, unter dem Drucke des Uebels unterzugehen, so blicke es auf Carstens und fürchte nicht mehr. Niemals gebe es den neidischen Mächten der Erde den Sieg, sondern es behaupte sich mit Kraft und Männlichkeit im Rechte des Geistes, und der endliche Sieg wird ihm sicher werden. Möchte deshalb auch dies Buch, die Darstellung von dem Leben des großen Mannes, „in manchem jungen Künstler den Begriff von der Würde seiner Bestimmung erhöhen, und ihn zu dem Entschlusse begeistern, welcher edlen, von der Würde ihres Berufs durchdrungenen Gemüthern so natürlich ist, zu dem Entschlusse, ohne Rücksicht auf den frivolen Geist des Zeitalters und den Beifall der unverständigen Menge, nur nach wahrer Vortrefflichkeit zu streben."

III.

Verzeichniß der Werke.

Bei der Bearbeitung des hier folgenden Verzeichnisses bin ich von Gesichtspunkten ausgegangen, die naturgemäß in der Sache selbst liegen: möglichste Genauigkeit und Vollständigkeit aller einzelnen Angaben, möglichst zutreffende Anordnung derselben nach der Zeitfolge ihrer Entstehung. Die Grundlage für das Ganze gaben die bezüglichen Mittheilungen Fernow's ab, welche einfach aneinander gereiht das Gerippe bildeten, dem ich die weiteren Nachrichten ansetzte. Unter diesen befanden sich zwar einige Stellen in Büchern und Zeitschriften, doch in der Hauptmasse sah' ich mich theils auf briefliche Quellen, theils auf eigene Anschauung angewiesen.

Indem ich mich über die leitenden Grundsätze meiner Bearbeitung kurz ausspreche, muß ich sogleich der Schrift des Herrn Freiherrn von Alten in Oldenburg gedenken, die derselbe im Frühjahr 1866 unter dem Titel: „Versuch eines Verzeichnisses der Werke und Entwürfe von Asmus Jakob Carstens" herausgegeben hat. Als dies Heft erschien, war mein Verzeichniß der Hauptsache nach in der Handschrift fertig, und Jeder, welcher beide Arbeiten vergleicht, wird so sofort erkennen, daß deren Verfasser von verschiedenen Grundsätzen geleitet wurden. Herrn von Alten's Schrift fand bei allen Freunden der Carstens'schen Kunst eine sehr dankbare Entgegennahme und auch ich konnte es mir nicht versagen, auf dieselbe in der Allg. Zeitung (Nr. 180 vom 29. Juni) aufmerksam zu machen. Wenn ich mich trotzdem in den nachfolgenden Blättern auf die Alten'sche Arbeit im Allgemeinen nicht bezogen habe, so liegt dies eben darin, daß meine Handschrift im Wesentlichen schon vor dem Erscheinen jener Schrift beendet, und daß ich von andern Gesichtspunkten ausge-

gangen war. Einige Angaben jedoch, die bei Herrn von Alten neu waren, trug ich in meinem Verzeichnisse nach, aber nicht ohne vorher noch in brieflichen Verkehr mit demselben und meist auch den betreffenden Eigenthümern getreten zu sein. Herr Freiherr von Alten hat mit großer Zuvorkommenheit meinen Wünschen in dieser Richtung begegnet, und ich fühle mich verpflichtet, ihm hier öffentlich für seine Freundlichkeit zu danken. Wo und wie ich der Alten'schen Schrift in einzelnen Angaben gefolgt bin: dies findet sich an den betreffenden Stellen der „Uebersicht" (s. S. 393 ff.) angeführt. Uebrigens habe ich auch eine Anzahl Blätter aufführen können, die bei Alten nicht genannt sind.

In der „Uebersicht" habe ich bei einzelnen Orten oder Besitzern vermerkt, aus welcher besonderen Quelle meine Mittheilungen fließen, und ich kann mich deshalb hier darauf beschränken, dem Herrn Director Christian Schuchardt und dessen Sohne Dr. Otto Schuchardt in Weimar, die mich durch persönliche große Gefälligkeit sehr verbunden haben, sowie dem Herrn Director L. Müller in Kopenhagen, und dem Herrn Freiherrn von Marschall in Karlsruhe, die mich durch besonders ausführliche briefliche Nachrichten unterstützten, meinen aufrichtigen Dank auszusprechen. Auch dem Herrn Dr. Altenhöfer in Augsburg habe ich herzlich zu danken für die Freundlichkeit, mit welcher er wiederholt in der „Allgem. Zeitung" das Aussprechen der Bitte gestattete, mich mit Nachrichten über Carstens und seine Werke zu versehen. Diese Bitte, welche aus der Allgem. Zeitung dann auch in viele andere Zeitungen überging, hat zudem einen sehr erfreulichen und schätzbaren Erfolg gehabt.

Ich war bemüht, bei den einzelnen Compositionen die Stellen der Dichter oder Schriftsteller zu verzeichnen, die Carstens seiner Darstellung zu Grunde gelegt hat. Hierdurch glaubte ich einer Beschreibung derselben um so mehr überhoben zu sein, als eine solche über die Grenzen eines „Verzeichnisses" hinausgeht, und zudem in dieser Verbindung auf eine trockene Kürze, die meist ungenießbar wird, sich angewiesen sähe. Nur in einzelnen wenigen Fällen mußte ich aus besonderen kritischen Gründen hiervon abweichen und auf den Gegenstand selbst eingehen.

Auf den Fernow'schen Text und meine Anmerkungen, wie auf etwaige andere Schriften ist in jedem besonderen Falle verwiesen, und ebenso

sind auch die Vervielfältigungen u. s. w. geeigneten Ortes vermerkt. In Bezug auf die Maße hat sich leider eine Einförmigkeit nicht herstellen lassen, da ich eine Zurückführung der verschiedenen mir zugekommenen Angaben auf ein bestimmtes Maß durch Rechnung nicht für angemessen erachten konnte. Bei jeder Angabe ist die Art des Maßes näher bezeichnet und ich führe hier der Bequemlichkeit wegen, folgende Zahlen an:

1 Meter = 3,1862′ rhein. Maß.

1′ rhein. M. = 0,31385 Meter = 11″ 6, 13‴ Paris. M.

1′ Paris. M. = 0,3248 Meter.

1′ dän. M. = 0,31382 Meter = 0,96618′ Paris. M.
(also dem rhein. Fuß fast genau gleich.)

1′ sächs. M. = 10″ 9, 8‴ rhein. M.

Die Inschriften und Bezeichnungen, welche eine Anzahl der Carstens'schen Werke trägt, sind mit Sorgfalt und Genauigkeit wiedergegeben, so daß die in denselben nicht selten vorkommenden Fehler (namentlich z. B. ex Chersonesus Cimbrica u. A.) sich hier wieder finden.

Ich bitte schließlich alle Freunde der Carstens'schen Kunst, mir von etwaigen Irrthümern oder Lücken in diesem Verzeichnisse eine möglichst ausführliche, briefliche Mittheilung zu machen, damit ich, wenn nöthig, zur geeigneten Zeit eine Berichtigung veröffentlichen kann.

Der Verfasser.

A. Hauptverzeichniß.

Eckernförde. 1771—1776.

Minervenkopf in Lebensgröße. Copie in Oel nach Giuseppe d'Arpino. S. 48. Verschollen.

Nymphen, von einem Satyr belauscht. Copie in Oel nach Abraham van Diepenbeck. S. 48. Verschollen.

Diese beiden Versuche sind die einzigen Copien, die Carstens nach Gemälden gemacht hat. S. 48.

Kopenhagen. 1776—1783.

1777 Carstens Selbstbildniß, im Schäferhut und Lockenhaar, die Flöte an die Lippen setzend. Kniestück von saubersterAusführung in Silberstift auf Pergament. $10^4/_5$" h., $4^2/_3$" br. dän. M. Bez. A. J. Carstens 1777. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka in Aröeskjöbing.

Siehe die Anmerkung S. 352.

Eine Trophäe und zwei Vasen. Schülerhafte Copie einer älteren, fremden Composition, in Bleistift. $4^3/_8$" h., $7^1/_8$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Ein antiker Sessel; steif und unreif in Bleistift gezeichnet. 4^0. Im Museum zu Weimar.

Diese beiden letzten Blätter gehören vermuthlich in die erste kopenhagener Zeit oder sie sind vielleicht noch früher zu setzen. Uebrigens sind sie unerheblich.

Der Tod des Aeschylos. S. 55. Verschollen.

Adam und Eva am Baume der Erkenntniß. Milton, verlorenes Paradies IX. 990 ff. Zeichnung. S. 56. Verschollen.

1780 Dasselbe in Oel ausgeführt. S. 57, 58. Verschollen.

Erbprinz Friedrich von Dänemark, Vater Christian's VIII., hatte dies Bild von Carstens erworben. Man darf vermuthen, daß dasselbe bei dem Kopenhagener Schloßbrande 1794 untergegangen ist.

Der Tod Baldur's, und wie alle Götter um ihn klagen. Edda, Wegtamslied; und Gylfis Verblendung, 49. (Bei Simrock, 3. Aufl. Stuttgart 1864. S. 47 u. 319/20.) Zeichnung. S. 59. Verschollen.

Bakchanal. Tanz von einem Satyr, einem Bakchanten und drei Bakchantinnen um eine Priapsherme. Zeichnung in Biester. $12\frac{1}{2}$" h., $20\frac{1}{2}$" br. dän. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chersonesus Cimbrica invenit. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

*) Diogenes in der Tonne. Zeichnung in Bleistift und Kreide. 11" h., $15\frac{3}{4}$" br. dän. M. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

*) Luna in ruhender Stellung sich entschleiernd und hinter ihr der Mond, einen großen Bogen bildend. Tuschzeichnung 6" h., 8" br. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

*) Ein Verdammter, durch einen Engel aus dem Himmel gejagt, wird durch böse Geister in die Hölle hinabgeführt. Skizzenmäßige Umrißzeichnung in Röthel, wenig schattirt. $14\frac{1}{2}$" h., 18" br. dän. M. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

*) Kain erschlägt Abel. Bleistiftskizze in Umriß. 10" h., $13\frac{1}{2}$" br. dän. M. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

Schlachtscene im Ossianischen Charakter, neun Figuren; Umrißzeichnung in Feder und Bleistift, unvollendet, 12" h., $17\frac{1}{2}$" br. dän. M. (Von fremder Hand bezeichnet: „Von A. Jacob Carstens aus Schleswig 1787".) In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

1781 Aeolus und Odysseus: wie dieser mit dem leeren Windschlauch zurückkommt, und von Aeolus unwillig weggewiesen wird. Odyssee X. 72 ff. Zeichnung. S. 59. Verschollen.

Dasselbe, in Oel 12' h. ausgeführt. S. 62. Verschollen.

Viele Bildnisse, besonders in Röthel. S. 58.

Brustbild im Profil von Friedrich Karl v. Gram, Geheimen Conferenzrath (1702 — 1782). In Röthel, kreisrund $5\frac{1}{2}$" Durchm. dän. M. (In dänischer Sprache bezeichnet, daß es

*) Ob diese vier Zeichnungen echt sind, ist nicht unbedingt sicher, doch wahrscheinlich.

von Carstens 1781 gemacht sei.) Radirt von M. Petersen vor einigen Jahren im Auftrage der Gräfin Fries auf Friesenburg in Jütland. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

Vergl. S. 353: Bildniß der Frau Kragh-Juel-Wind.

Ein Studium. Der obere Theil eines jungen Mannes in ländlicher Tracht, sich anlehnend. Federzeichnung; 4″ h., 4″ br. dän. M. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

Ein Studium. Ein Mann in einem Lehnstuhle schlafend. Bleistift-Umriß 6″ h., 6″ br. dän. M. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

Actzeichnungen, kaum ein Dutzend. S. 59. Verschollen.

Das Forum in Rom und

der Drususbogen in Rom; zwei Aquarellen, 1 Elle 3″ h., 20″ br. dän. M. Bez.: „Asmus Jac. Carstens fc.“ Im Besitze des Malers, Professor Chr. Alb. Jensen in Kopenhagen.

Diese beiden roh und dekorationsmäßig getuschten Blätter erwarb Herr Jensen von Herrn v. Kaffka in Aröeskjöbing, der sie aus dem Nachlasse des Mechanikers Jürgensen in Schleswig hatte. (Vergl. die Anmerk. S. 352.) Der rohen Tuschausführung nach können diese Blätter nur in eine frühere Zeit von Carstens, nicht aber in die römische Periode, wo er eine hiergegen sehr vorgeschrittene Aquarelltechnik besaß, fallen. S. die folgenden Blätter.

Landschaftliche Studien, und zwar

a. Eine Gruppe Pinien; Kreide, 10″ h., 8″ br. dän. M.
b. Monte Savello; Bleistift, 5″ h., 6″ br. dän. M.
c. Castel Gandolfo; Röthel, $5\frac{1}{2}$″ h., $7\frac{3}{4}$″ br. dän. M.
d. Monte Cavo; Röthel, $5\frac{1}{2}$″ h., $7\frac{3}{4}$″ br. dän. M.
e. Eine Pflanze, anscheinend Mohn; Tusch, 7″ h., $4\frac{1}{4}$″ br. dän. M.

Sämmtlich in der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

Alle fünf Blättchen sollen unbedeutend, für die Beurtheilung von Carstens ganz unerheblich und kaum der Erwähnung werth sein. Aus diesem Grunde bestimmte ich mich zu der Annahme, daß sie nicht in Italien von Carstens nach der Natur gezeichnet, sondern früher schon als Studien nach Vorlagen von fremder Hand gemacht sind. Auch wäre es sehr unwahrscheinlich, daß gerade diese dürftigen Arbeiten allein in die römische Zeit fallen sollen, während die übrigen Stücke in der Kopenhagener Sammlung unbestritten in die Zeit des dortigen Aufenthaltes gesetzt werden. Die wenigen landschaftlichen Skizzen von Carstens aus Italien, die jetzt in Weimar aufbewahrt werden, sind geistreich und für die Beurtheilung des Künstlers sehr interessant.

Taufe im Jordan, nach Rafael in den Loggien des Vatican.

Leichter Umriß in Röthel, wenig schattirt. $14\frac{1}{2}$" h., $20\frac{1}{2}$" br. dän. M. In der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen.

Nach S. 56 studirte Carstens schon in Kopenhagen die Loggien des Rafael; dies Blatt ist also gewiß nach einem Stiche als Studium kopirt.

Drei Zeichnungen mit Compositionen, 1783 an den Zunftmeister Heidegger in Zürich verkauft. S. 68. Verschollen.

1783 Verschiedene Bildnisse, darunter dasjenige des Componisten Joh. Friedrich Reichardt, für Lavater gezeichnet. S. 69. Verschollen.

Da der Hauptbestandtheil des künstlerischen Nachlasses von Lavater, namentlich 22,000 Bildnisse, sich in der Fideicommiß-Bibliothek des k. k. Hauses zu Wien befindet, so war zu vermuthen, daß auch die Carstens'schen Zeichnungen darunter seien. Auf eine desfallsige Anfrage erfuhr ich jedoch, daß diese Sammlung von dem früheren Besitzer, Grafen Fries, gänzlich ungeordnet übernommen worden, und daß die handschriftliche Katalogisirung jetzt erst bis zur Hälfte vorgerückt ist. Hiernach muß der Zukunft eine weitere Ermittelung vorbehalten bleiben. Ein anderer beträchtlicher Theil der Lavater'schen Sammlung soll sich übrigens in Rußland befinden.

Lübeck. 1783—1788.

Achill, dem der Geist des Patroklos im Traume erscheint. Ilias XXIII. 65 ff. S. 74. Verschollen.

Ein Bakchanal. Tanz von Satyrn, Faunen und Bakchantinnen nach einer Pansflöte um eine Statue des Dionysos. S. 74. Original verschollen. Copie in Federumriß, 23" h., 19" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Die Composition weicht von der früheren, in Kopenhagen gemachten, in mehrfacher Beziehung ab, und sie giebt sich auch durch das gänzlich verschiedene Format als eine neue veränderte Umarbeitung sogleich zu erkennen. Vergl. S. 345.

Odysseus, der vor der Grube voll Opferblutes die Schatten der abgeschiedenen Seelen beschwört. Odyssee XI. 34 ff. S. 74. Verschollen.

Locke, der dem Hother erscheint, und die drei Walkyrien zeigt, die in ihrer Höhle den Spieß härten, mit dem er Baldern erlegen soll. Joh. Ewald's Trauerspiel: Balders Tod; Kopenhagen 1773. S. 74. Verschollen.

Herman aus der Schlacht zurückkehrend empfängt von Thusnelda den Kranz. Klopstock's Hermans-Schlacht. Scene XI. S. 74. Verschollen.

Der Geist Kathmor's, der als Erscheinung Sulmallen vorüberschwebt, die ihre Arme nach ihm ausstreckt. Ossian's Temora VIII. 471 ff. S. 74. Gest. von J. J. Tassaert. Original verschollen.

Im Kupferstichkabinet zu Berlin ist ein Exemplar dieses sehr seltenen Stiches, $5^1/_{16}$" h., $4^9/_{16}$" br. rhein. M., bez. J. Carstens del. und J. J. Tassoert selp. Ueber die Bedeutung des Gegenstandes kann ein Zweifel nicht wohl aufkommen, wenn man die Textstelle mit der Composition vergleicht. Zwar weicht diese in sofern von jener ab, als der Geist hier, in Uebereinstimmung mit Fernow's Bericht, schwebt, während er bei Ossian schreitet (wenigstens nach der Ahlwardt'schen Uebersetzung, die mir vorliegt), doch wird man darin lediglich eine künstlerisch durchaus motivirte Aenderung zu erkennen haben.

Die Schöpfung: die Gottheit von Zeit und Ewigkeit getragen; schwebende Gruppe. Zeichnung. S. 75. Verschollen.

Das Blatt befand sich auf der Berliner Ausstellung von 1788. Katalog Nr. 143.

Die vier Elemente: die Erde unterstützt das Wasser, das Wasser giebt der Luft zu trinken, und das Feuer theilt durch seine Fackel der Erde Leben und Wärme mit. S. 75. Ein Gemälde in Oel S. 83. Verschollen. Copie in Federumriß, $19^1/_2$" h., $24^1/_2$" b. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Dies Gemälde war in Berlin 1788 ausgestellt; Katalog Nr. 142. Die S. 206 hier erwähnte Erklärung von Carstens, die noch in der Urschrift bei den Acten liegt, lautet: „Die Malerei stellt die vier Elemente vor. Das Feuer hält seine Fackel an die Erde, um anzudeuten, daß durch ihn Leben und Wärme verbreitet werden muß. Die Erde unterstützt das Wasser. Die Luft wird von dem Wasser getränkt und theilt es der Erde wieder mit."

Die vier Jahreszeiten, durch die Zeichen des Thierkreises dargestellt: Schütze, Waage, Wassermann und Zwillinge, im Hintergrund Helios. Skizze in Bleistift auf grundirtem Pergament $5^1/_2$" h., 7" br. sächs. M. Bez. A. Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbrica invenit 1784. S. 75. Auf der Rückseite das Profil eines Knaben. Im Besitze des Geheimen Raths Dr. Müller zu Dresden. (Aus dem Quandt'schen Nachlasse.)

Die vier Alter des menschlichen Lebens nach der Musik der Zeit tanzend. S. 75. Verschollen. Copie in Federumriß $6^1/_8$" h., 8" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Rechts tanzen die vier Männer, links knien in einer Gruppe die vier

Weiber vor einer sitzenden männlichen Gestalt, die ihnen eine Trinkschaale entgegenhält. Eine Bakchantin schlägt die Pauke, der Tod fiedelt. Vergl. weiter unten S. 357.

Die vier Alter des menschlichen Lebens, in einer Gruppe ruhend und von Todesgottheiten umgeben. Leichte Zeichnung in farbigen Kreiden. 1′ 2″ h., 2″ br. dän. M. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka zu Aröeskjöbing.

Knabe, Jungfrau, Mann und Greis bilden die eng geschlossene Gruppe, zu deren Seiten rechts ein geflügelter Jüngling mit einem Stabe, links eine geflügelte Jungfrau mit einem emporgehaltenen Tuche sitzen. — Das Blatt ist mit Carstens gewöhnlicher lateinischer Unterschrift und mit der Jahreszahl 1794 bezeichnet. Mag jene auch echt sein, so ist diese unbedingt falsch. Carstens hat in Rom derartige allegorische Darstellungen nicht gemacht, und sie am allerwenigsten dann nach Schleswig als Geschenke geschickt. Ich nehme an, daß die Jahreszahlen auf einigen der Kaffka'schen Blätter später von fremder Hand irrthümlich aufgeschrieben sind, und trage kein Bedenken, vorstehendes Blatt hier einzureihen, wohin es ganz dem Geiste seiner Composition nach gehört. Es wird wohl eine der S. 75 erwähnten „andern allegorischen Darstellungen" sein. — S. die Anmerkung S. 352.

Zu demselben: die männliche Hauptfigur rasch und geistreich in schwarzer Kreide entworfen, 8″ h., 12″ br. dän. M. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka in Aröeskjöbing.

S. die Anmerkung S. 352.

Die Nacht in den Armen des Morpheus. Zeichnung in Bister. Verschollen.

Auf der Berliner Ausstellung von 1788, Katalog Nr. 146, und sicher eine der von Fernow S. 75 genannten „andern allegorischen Darstellungen".

Der Abend, dargestellt durch den niedergehenden Helios. Zeichnung in Bister von der Größe der vorigen. Verschollen.

Ganz wie beim vorigen Blatt; nur Katalog Nr. 147.

Der Morgen, dargestellt durch den aufsteigenden Helios, nebst andern Figuren mythologischer Bedeutung. Bleistiftzeichnung auf Pergament 15″ h., 24″ br. dän. M. bez. Jacobus Carstens ex Chersonesus Cimbrica invenit 1788. Im Besitze des Lieut. Grünwaldt (vordem bei Prof. Jenssen) in Kopenhagen.

Dasselbe, ebenso ausgeführt 15″ h., 28″ br. dän. M. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka in Aröeskjöbing.

Die mir vorliegenden Beschreibungen beider Blätter stimmen offenbar überein: Helios auf seinem Sonnenwagen steigt empor. Der Mond, eine Jungfrau mit der Mondscheibe auf dem Haupte, und der Sternenhimmel, eine Jungfrau im Sternengewande, entfliehen vor ihm; der

mohnbekränzte Genius des Schlafes und Hesperus, ein geflügelter Knabe mit der Fackel, begleiten diese Jungfrauen. Unten sind ein schlafender Mensch und eine männliche Gestalt, die Wasser aus einer Urne (Morgenthau?) gießt, dargestellt. Auch das Grünwaldt'sche Exemplar stammt aus Schleswig oder Lübeck, und es scheint, daß die auf dem Kaffka'schen Exemplar befindliche Inschrift: „A. J. Carstens 1793" nicht bloß unecht, sondern auch irrthümlich ist. 1793 zu Rom hat Carstens Derartiges nicht mehr gezeichnet. S. auch die Anmerkung S. 352.

1788 Kassandra vor dem Königspallaste in Argos auf dem Siegeswagen des Agamemnon. Aeschylos Agamemnon 1020 ff. Umrißzeichnung in Kreide auf gelblichem Papier, 15¾" h., 20" br. rhein. M. S. 75, 194. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar; Durchzeichnung im Museum ebendaselbst.

Dies Blatt war auf der Berliner Ausstellung von 1788, Katalog Nr. 148.

„ Ossian und Alpin zur Harfe singend. Ossian's Barthona. 443 ffe. Kreidezeichnung auf braunem Papier, 15¾" h., 12" br. rhein. M. Bez. A. Jacobus Carstens ex Chers. cimbr. inv. 1788. — S. 75, 194. — In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar; Durchzeichnung im Museum ebendaselbst.

Den betreffenden Vers aus „Ossian's letztem Liede" giebt Carstens als Erläuterung seiner Darstellung in dem Kataloge (Nr. 145) der Ausstellung in Berlin von 1788 selbst so an: „Leihe mir o! meine Harfe noch einmal Deine gefällige Hülfe, auf daß der Glanz der mächtigen Wahrheit meine dunkle Seele beleuchte," — doch habe ich in der Ahlwardt'schen Übersetzung, welche mir zur Hand, eine diesen Worten ganz entsprechende Stelle nicht gefunden. Barthona ist das letzte Lied, und es können dann nur die oben angemerkten Verse sein. (Ahlwardt. Ausg. v. 1861. III. S. 400.)

Allegorie auf das 18. Jahrhundert (S. 205 ff.) siehe weiter unten S. 355.

Cupido's Vogelfang, nach dem alten Sprüchwort: „Musik und Wein bethören die Herzen". Zeichnung auf grauem Papier. Verschollen.

Dies Blatt, auf der Berliner Ausstellung von 1788, Katalog Nr. 149, ist wohl sicher dieselbe Composition, welche Fernow S. 75 aufführt als „Amor, der einen ruhenden Jäger in sein Netz zieht; allegorische Idee des Künstlers".

Amor, der einen ruhenden Jäger ꝛc. S. 75. Siehe die vorige Nummer.

Oedipus entdeckt seine frevelhafte Ehe mit Jokaste. Sophokles,

König Oedipus 1046 ff; skizzirte Zeichnung in schwarzer und weißer Kreide. Verschollen.

Dies Blatt war 1788 auf der Berliner Ausstellung, Katalog Nr. 144, und muß gewiß als eine Vorstudie zur Composition desselben Gegenstandes von 1797 angesehen werden. Vergl. unten S. 381.

Achilles und Priamus. Ilias XXIV. 471 ff. Federzeichnung 19″ h., 24″ br. rhein. M. Bez. A. J. Carstens ex Chersonesus Cimbrica inv. Im Besitze des Rentners Otto Deus in Düsseldorf.

Der Besitzer hat dies Blatt 1863 in Kissingen bei einem Antiquar gefunden und erworben; mir liegt eine kleine, aber sehr scharfe Photographie vor, die in der Behandlung eine Verwandtschaft mit der folgenden Zeichnung zu erkennen giebt. Ich nehme deshalb dasselbe an dieser Stelle auf, obwohl bei dem Mangel positiver Beweise und der Kenntniß des Orginales die Frage der Echtheit natürlich eine offene bleiben muß. Vergl. unten dieselbe Composition S. 370.

1788 Schlacht bei Potidaea: Sokrates rettet dem Alkibiades die Schutzwaffen und Leben. Platon, Gastmahl, p. 220. Mit Bister lavirte Federzeichnung. 1′ 10½″ h., 2′ 7½″ br. sächs. M. Bez. A. Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbrica invenit 1788. S. 74, 194. Umriß gest. bei Müller. Taf. 29. — Im Museum zu Weimar.

Dies Blatt befand sich zu Berlin auf der akademischen Kunstausstellung von 1789, Katalog Nr. 79, und ist vielleicht erst in Berlin vollendet worden.

Hyon und Scherasmin. Oberon von Wieland. Sepiazeichnung weiß gehöht, im Rund 6″ Durchmesser dän. M., gest. von Fr. Carstens. Im Besitze von Kapitän v. Kaffka zu Aröeskjöbing.

Auch dies Blatt trägt Carstens gewöhnliche lateinische Bezeichnung, jedoch die Jahreszahl 1794. S. die Anmerkung S. 352.

Betende Familie von vier Figuren in Sepia 9″ h., 12″ br. dän. M. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka zu Aröeskjöbing.

Dies Blatt wird, wie auch der Besitzer anerkennt, für zweifelhaft gehalten, doch giebt die Abstammung aus dem Jürgensen'schen Nachlasse andrerseits wieder Vermuthung für die Echtheit. S. auch die Anmerkung S. 352.

Bakchoskopf, nach einer Antike in Sepia ausgeführt; 8¼″ h., 7″ br. dän. M. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka zu Aröeskjöbing.

S. die Anmerkung S. 352.

Friedrich der Große, von Ziethen und einem, aus vier Reitern bestehenden Stabe begleitet, wird von einem Bauer mit Laterne durch einen Wald geführt. Nachtstück in Sepia, weiß gehöht. 6″ h., 8″ br. dän. M. Bez. Jacobus ex Chersonesus fec. 1788 — und

Actzeichnung auf der Rückseite dieses Blattes: sitzende männliche Figur, die mit beiden gefalteten Händen das linke, in die Höhe gezogene, Bein umfaßt. In schwarzer Kreide. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka zu Aröeskjöbing.

S. die Anmerkung hier unten.

Sechs männliche Charakterköpfe; in Bleistift und Kreide auf röthlichem Papier $2^7/_8$″ h., $5^1/_8$″ br. rheinl. M. Im Museum zu Weimar.

Ob dieses Blättchen unbedingt sicher in diese Zeit gehört, muß dahin gestellt bleiben.

Junge Dame mit reichem Kopfputz, im Profil gesehen, Brustbild; Portrait von höchst sauberer Ausführung in Röthel. Oval $5^7/_8$″ h., $5^1/_8$″ br. rhein. M. Bez. A. J. Carstens fecit. Im Museum zu Weimar.

Männliches Brustbild, Portrait in Röthel, kreisrund $5^3/_4$″ Durchmesser rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Bildniß einer Dame; Sepiazeichnung im Oval 5″ h., $3^1/_2$″ br. dän. M. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka zu Aröeskjöbing.

Auf der Rückseite liest man die Bezeichnung: „Asmus Jacob Carstens. *M.* Eigenthum", jedenfalls eine Bemerkung des früheren Besitzers

S. auch die Anmerkung hier unten.

Männliches Bildniß in Bleistift. Im Besitze des Kapitän v. Kaffka zu Aröeskjöbing.*)

---

*) Die sämmtlichen Kaffka'schen Blätter stammen, mit Ausnahme von dreien nemlich

dem Morgen S. 349,
dem Bildniß einer Dame S. 352, und
dem männlichen Bildniß S. 352

aus dem Nachlasse des Mechaniker Jürgensen zu Schleswig. Dieser war, wie Capitän v. Kaffka ermittelte, ein Oheim von Carstens, und er scheint diese Blätter von Letzterem geschenkt erhalten zu haben, wahrscheinlich als Dank für erwiesene Unterstützungen. Dies wird um so wahrscheinlicher, als die Blätter mit Ausnahme des Selbstbildnisses von 1777 aus der Lübecker Zeit, wo es Carstens oft schlecht genug ging, herrühren. Denn, wie schon bemerkt, sind die auf einigen Blättern befindlichen Jahreszahlen 1793 oder 94 offenbar irr-

Der Besitzer giebt an, daß dies Blatt am oberen Rande die Bezeichnung: „Asmus Jacob Carstens — aus dem Nachlasse Zoëga's“ trage, und meint, daß dasselbe für das Portrait von Carstens in seiner letzten krankheitsschweren Lebenszeit und für eine Arbeit von Thorwaldsen gelte. Nach der Ansicht Anderer (vergl. F. v. Alten Nr. 29) soll es einen unbekannten Mann („älteren gemeinen Mann mit langen Haaren“), vorstellen und von Carstens in Lübeck gemacht sein. Ich habe das Bildchen nicht gesehen, und kann keine Meinung abgeben.

Ein männlicher Kopf; Portrait in Bleistiftumriß, der Kopf selbst etwa 2″ h. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Ein zweiter männlicher Kopf, in derselben Art wie der vorige. Im Museum zu Weimar.

Brustbild im Profil von Frau Sophie Magdalene Kragh-Juel-Wind geb. Gram (1734—1810). In Röthel oval $5\frac{3}{4}$″ h., $4\frac{3}{4}$″ br. dän. M. Gezeichnet 1787. Radirt von M. Petersen und in Kopenhagen vor einigen Jahren herausgegeben. Im Besitze des Grafen Rantzau in Frederikslund auf Fühnen.

Vergl. oben das Brustbild des F. K. v. Gram. S. 345.

31 Bildnisse im Profil; in Bleistiftumriß, bisweilen mit einiger Schattenandeutung; in Ovalen von etwa $3\frac{1}{2}$″ h., $2\frac{1}{2}$″ br. rhein. M. Im Museum zu Weimar. (Geschenk von J. G. v. Quandt.)

Zur Erläuterung ist diesen Blättern in Weimar ein Originalbrief Quandt's an Schorn vom 26. Januar 1840 beigefügt, welcher lautet: „Auch ich besitze eine Anzahl kleiner silhouetten-artiger Bildnißumrisse, die Carstens als Erinnerung an ihm befreundete Personen nach Rom mit sich nahm; und wenn diese Blätter für ihn und uns auch keinen großen Kunstwerth, sondern nur als Andenken einen Gemüthswerth haben, so verdienen sie doch wohl in einer Sammlung bewahrt zu werden, in der ein vollständiger Entwickelungsgang dieses außerordentlichen Künstlers dargelegt werden soll, weil schon in diesen Keimen der Trieb zur sicheren Auffassung von Formen, zwar hier noch an das Wirkliche sklavisch gebunden, aber auch mit Liebe daran hängend sich zeigt, welche später zur freien schaffenden Kraft entfaltet hohe künstlerische Ideen in den edelsten und bestimmtesten Formen gaben. Wenn ich hoffen dürfte, daß es vergönnt wäre, diese Reliquien der großherzoglichen Sammlung Carstens'scher

thümlich von fremder Hand nachgetragen; es ist undenkbar, daß Carstens nüchterne Allegorien oder die Copie eines antiken Kopfes zu Rom gemacht haben kann. Auch die drei Zeichnungen, welche Professor Jenssen in Kopenhagen besitzt, beziehungsweise besaß (S. 346 349) sind in Schleswig oder Holstein erworben und gehören vielleicht mit zu dem Jürgensen'schen Nachlasse. Kapitän von Kaffka hat seine Blätter von einem directen Nachkommen Jürgensen's, einem Tischlergesellen in Schleswig, wo er bis zum letzten dänischen Kriege längere Zeit in Garnison stand, gekauft.

Zeichnungen beizufügen, so würde (ich) solche mit Freuden einsenden, denn erst im Zusammenhang mit reiferen Werken eines Künstlers bekommen Anfänge Bedeutung. Ich habe diese Zeichnungen von dem Bildhauer Busch in Rom, welcher Carstens Freund war und deren Echtheit verbürgen konnte."

Es muß dahin gestellt bleiben, ob alle diese hier aufgeführten Portraits in die Lübecker Zeit gehören; da aber Carstens in Berlin für Geld nicht mehr Bildnisse gezeichnet, so wird jedenfalls die Mehrzahl derselben hier an ihrer richtigen Stelle sein. Oder sollten sämmtliche Stücke vielleicht Freundschafts-Arbeiten sein?

Berlin. 1788—1792.

Philoktet mit dem Bogen des Herakles. Sophokles, Philoktet 1253 ff. Ziemlich roh in Farben getuschte Zeichnung 19" h., 22½" br. rhein. M. Im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

1789 Aias der Telamonier, in Schwermuth versunken, seine Geliebte Tekmessa und beider Sohn Eurysakes. Sophokles, der rasende Aias 520 ff. Roh lasirte, eigentlich mehr angetuschte, Zeichnung auf grobem, grauen Papier 8½" h., 12⅝" br. rhein. M. Bez. J. Carstens ex Chers. Cimbricus. S. 94, 194. Im Museum zu Weimar.

" Der Sturz der Engel. Milton, verlor. Par. I. 34 ff. 172 bis 177. IV. 189 ff. Frei umrissene mit Bister lavirte Federzeichnung „auf einem Bogen von größtem Formate." 78 Ctm. h., 58 Ctm. br. S. 85, 94. Umriß gest. bei Müller Taf. 40 u. 41. — Im Museum zu Weimar.

Auf der Berliner Kunstausstellung von 1789 (Katalog Nr. 80) befand sich diese Composition; in der Folge wurde dieselbe an einen Herrn Meier in Hamburg verkauft (S. 85), und es ist nun die Frage, ob das in Weimar befindliche Exemplar die ausgestellte Zeichnung ist, oder, wie Schuchardt im Texte zum Müller'schen Werke meint, nur der Entwurf? Jene Ansicht hat allerdings einige Wahrscheinlichkeit, da Fernow's Bezeichnung, „eine frei umrissene, mit Bister lavirte Federzeichnung" zu dem weimarischen Exemplare stimmt; doch wird eine unbedingt sichere Entscheidung schwer zu treffen sein, um so schwerer, als jenes Blatt doch von der Zeit etwas gelitten hat. Als nemlich das früher s. g. Reimer'sche Haus (ein fürstlicher Palast in der Wilhelmsstraße zu Berlin) vor einigen Jahren von der Familie an die Krone verkauft worden war und demgemäß geräumt wurde, fand sich auf einem Speicher oder Bücherlager diese Zeichnung, auf einem Blendrahmen aufgespannt und von einer dicken Schicht vergelbten Firnisses bedeckt. Durch Vermittelung der bekannten Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt wurde dieselbe der weimarischen Sammlung für einen sehr mäßigen Preis abgetreten. Der 1842 verstorbene Buchhändler Georg Reimer hatte dies Blatt, wie so vieles

Andere, gelegentlich erworben, und später hatte man es aus Auge und Gedächtniß verloren.

1789 Hercules mit dem Centauren. Skizze in Thon. S. 234. Verschollen.

Auf der Berliner Kunstausstellung von 1789, Katalog Nr. 23.

„ Allegorie: Kampf der Vernunft unter dem Schutze der Minerva mit der Dummheit und Rohheit unter dem Schutze des Priesters, im 18. Jahrhundert. Kreidezeichnung auf Thonpapier, weiß gehöht, stark beschnitten; 12″ h., 24″ br. sächs. M. Bez. Jacobus Carstens ex Chersonesa Cimb. fec. 1789. — Im Besitze des Dr. Max Jordan in Leipzig. (Vordem Rolas de Rosey; Anct.-Kat. 6326.) Eine Copie in Federumriß (auf welcher man noch eine bei Jordan weggeschnittene bärtige Statue linker Hand in dem Tempel sieht), im Museum zu Weimar.

Der Gegenstand ist der folgende: Ein junges Weib mit geflügeltem Haupte soll von einem Weibe und einem Manne mit einem Strick, an dem Beide ziehen, erwürgt werden, während von links her ein Priester mit einer kleinen Herme aus einem Tempel herzueilt, die Hand gegen das Weib, den Blick gegen die Minerva gerichtet, welche von oben herabkommt und den Strick zerhaut. Oben über dem Priester „Secul. XVIII.“ Die Bedeutung ist diese: das junge Weib wird augenfällig die Vernunft vorstellen sollen, welche vor dem Götzentempel unter den Befehlen des Priesters von der Dummheit und der Rohheit erwürgt werden soll, aber von der Minerva, die mit dem Schwerte des Geistes den Strick zerhaut, geschützt wird. An der Echtheit ist keineswegs zu zweifeln. Das Jahr ist 1789 und der Styl dieser Zeichnung stimmt auch vollkommen mit den bessern der ersten Berliner Arbeiten überein. Einige finden zwar die Jahreszahl undeutlich, da sie 1785 oder 88 lesen, dem Herausgeber schien jedoch die 1789 ganz unzweifelhaft. Hiernach wäre dies Blatt nicht die Zeichnung, welche Carstens unterm 7. Mai 1788 an den Minister von Heinitz eingesendet hat (S. 205), sondern eine Umarbeitung derselben. Dies wird durch die dort erwähnte Erklärung, welche so lautet: „Die Zeichnung stellt eine Allegorie auf dies Jahrhundert vor; Aberglauben und Dummheit wollen der Vernunft die Kehle zuschnüren, die Göttin der Weisheit eilt herzu, sie zu befreien“ anscheinend bestätigt, indem auf unserm Blatte die Minerva hernieder *schwebt*, und dagegen ein hier nicht genannter Priester herzu *eilt*. Ich habe deshalb das Blatt an dieser Stelle und nicht unter Lübeck eingeordnet. S. oben dieselbe Composition S. 350.

„ Ramler's Mythologie. Illustrationen zu Ramler's kurzgefaßter Mythologie. Berlin 1790; 14 Tafeln in dem kleinen Formate des Buches mit 59 oder richtiger gezählt 63 verschie-

denen, ausgeführten Darstellungen. S. 84. Die Originalzeichnungen verschollen.

Taf. 1. Statue des Saturn mit einer Predella.
Taf. 2. Statue des Zeus mit einer Predella; WothGemuth sc. (die Buchstaben sind so undeutlich, daß man den hintern Theil des Wortes auch Genelli lesen kann.)
Taf. 3. Statuen der Juno und Minerva und zwei kleine Darstellungen im Rund. F. G. sc.
Taf. 4. Statue des Neptun mit einer Predella.
Taf. 5. Sechs kleine Rundbilder.
Taf. 6. Statue des Pluto mit einer Predella.
Taf. 7. Venus und Mars, und zwei kleine Darstellungen im Rund. J. Carstens inv. F. Genelli sc.
Taf. 8. Diana und Apollo, und zwei kleine Darstellungen im Rund. J. C. inv.
Taf. 9. Neun kleine Ovale mit den Musen. J. C. in. F. G. sc.
Taf. 10. Ceres und Bakchos und zwei kleine Rundbilder. J. Cs. iv.
Taf. 11. 12. 13. 14. Jede mit sechs kleinen Rundbildern. Taf. 14. F. G. sc.

Im Allgemeinen sind diese Blätter viel zu schlecht gestochen, als daß man irgend die Composition und das Verdienst von Carstens beurtheilen könnte.

1789 oder 1790 Moritz, Götterlehre. Illustrationen zu Moritz Götterlehre oder mythologischer Darstellung der Alten. Berlin 1791. 30 Tafeln in kl. 8° mit 65 Umriß-Zeichnungen. S. 84. Die Originale waren auf Holzstöckchen gezeichnet, und diese von Joh. Gottl. Friedr. Unger dem Sohne (der Vater Unger war bereits 1788 gestorben) geschnitten; die Stiche von Joh. Jos. Franz Tassaert, welche schon der ersten Ausgabe von 1791 beiliegen, können daher nur nach den Holzschnitten, wenn nicht nach jenen Zeichnungen selbst, gemacht sein. Die Tafel 1 ist mit dem Namen des Künstlers und des Stechers bezeichnet, die anderen sind theils ohne Bezeichnung, theils tragen sie den Namen oder die Anfangsbuchstaben des Einen oder Anderen. In neueren Auflagen haben die Stiche zum Theil die Bezeichnung „Ludwig Meyer junior sculpsit Berl.“

Was die Wahl der Darstellungen betrifft, so sagt Moritz in seiner Vorrede: „. . die Abdrücke von den Gemmen aus der Lippert'schen Daktyliothek und aus der Stosch'schen Sammlung habe ich mit dem Herrn Professor Carstens, der die Zeichnungen zu den Kupfern verfertigt hat, gemeinschaftlich ausgewählt, um so viel sich thun ließ diejenigen vorzuziehen, deren Werth zugleich mit in ihrer Schönheit und der Kunst, womit die Darstellung ausgeführt ist, besteht." — Unter diesen Darstellungen nach antiken Werken ist auch der s. g. Siegelring des Michelangelo enthalten (s. unten S. 360), und ferner ist eine selbständige Composition „die Nacht" auf Taf. 3, die mit „C. inv." bezeichnet ist, zu erwähnen (s. die folgende Nr.).

1789 oder 1790. Die Nacht mit ihren Kindern. Hesiod. Theog. 211 ff. Umrißzeichnung im Oval 2″ h., $2^1/_4$″ br. rhein. M. gestochen auf Taf. 3 von Moritz Götterlehre; s. oben.

Diese Composition ist als erster Entwurf zu der späteren großen Darstellung der Nacht (S. 370) anzusehen; unter dem Felsen, auf dem sie ruht, befinden sich hier dem Hesiod gemäß noch vier Köpfe, wovon einer mit Hörnern, als die Träume.

„ Decken-Malereien in einem Zimmer des k. Schlosses zu Berlin, grau in grau reliefartig ausgeführt. S. 235. An den beiden Langseiten der Deckenfläche befinden sich je zwei Streifen von 7′ 2″ Länge, an den Querseiten je einer von 9′ 4″ Länge; die Höhe beträgt überall 2′ rhein. M.

Die vier kürzeren Streifen:

a. Apollo (Helios), dem die drei Zeiten des Tages: Morgen, Mittag und Abend folgen; der Abend reicht die Hand der ihm folgenden Diana (Luna).

b. Tanz von zwei Faunen mit zwei Bakchantinnen oder Mädchen, nach der Flöte des Pan; gegen diesen lehnt Kupido an, dem der Jocus die Schellenkappe aufsetzt.

c. Tanz der drei menschlichen Alter: Jungfrau, Frau und Greis; Bakchos schlägt die Becken und Kronos spielt die Flöte dazu.

d. Galatea zieht auf ihrem Meereswagen an dem Polyphem vorüber. Theokr. 6. 11.

Die beiden längeren Streifen:

e. Orpheus mit der Leyer vor Pluto und Proserpina, die Todtenrichter mit der Eurydike, und die spinnenden Parzen.

f. Der Parnaß: Apoll auf der Leyer spielend, acht (nicht neun) Musen, und die Gruppe der drei Grazien.

Weiteres über diese noch jetzt wohl erhaltenen Malereien ist bereits oben S. 235 ff. gesagt.

Durchzeichnungen derselben im Kupferstichkabinet zu Berlin.

Diese Durchzeichnungen hat der Maler M. Lohde zu Berlin auf des Herausgebers Veranlassung angefertigt; sie sind in den Besitz des Kupferstichkabinets übergegangen. Ein zweites Exemplar der Durchzeichnungen empfing der Kupferstecher W. Müller in Weimar zur Anfertigung von Stichen, die er als Fortsetzung seines Carstens-Werkes herausgeben will.

1790 Wandgemälde in einem Saale des Dorville'schen Hauses zu Berlin. S. 88 ff., 218 ff.; und zwar

9 große Wandbilder, farbig auf dunkelm Grunde mit Darstellungen des Komos (vergl. Philostrat I. 2.), nemlich

a. wie er sich die Sohlen unterbindet,
b. wie er sich einen Kranz windet,
c. wie er seine Fackel anzündet,
d. wie er sich die Schaale füllt,
e. und diese in der Hand tanzt,
f. wie er die Schaale leert,
g. wie er in bakchischer Lust schwärmt,
h. wie er taumelnd die Fackel sinken läßt,
i. wie er ermüdet auf die ausgelöschte Fackel sich stützt.

11 Lünetten über diesen 9 Wandbildern, dem Kamin und dem Spiegel mit den Darstellungen des Apoll, der Mnemosyne und der Musen in sitzenden Gestalten.

2 Lünetten als Sopraporten über der wirklichen und falschen Thür zu beiden Seiten des Spiegels an der einen schmalen Seite des Saales: die einfarbig gemalten Darstellungen eines Greifen und einer Sphinx.

3 reliefartige Darstellungen, weiß auf blauem Grunde, unter den Lünetten des Greif, der Sphinx und des zwischen beiden befindlichen Apollo, also über den Thüren und dem Spiegel; und zwar:

a. Amor auf einem Löwen,
b. Tanz der Genien nach Amors Flötenspiel,
c. Kampf der Amorinen.

Ueber die Art der Ausführung dieser Bilder und ihre Vernichtung in unsrer Zeit ist oben S. 218 ff. das Weitere gesagt.

„ Gewandstudien zu den im Dorville'schen Hause gemalten Musen. 14 Blätter in 4. S. 180. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

Obwohl im Katalog der Göthe'schen diese Blätter nicht so bestimmt

wie hier aufgeführt sind, kann ihr Gegenstand nicht zweifelhaft sein. Sie stimmen vollkommen mit dem, was Fernow S. 180 von den Gewandstudien zu den Musen sagt, überein, sie stammen aus dem, seit Fernow vollständig erhaltenen Carstensschen Nachlasse, und, da sich sonst diese Gewandstudien nicht finden, können nur sie mit diesen Blättern in Bezug gebracht werden.

Gewandstudien:

2 Blätter in Fol.

4 Blätter in kl. 4.

vermuthlich zu einigen Figuren des Saales bei Dorville, sicher aber in diese Zeit gehörig. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

Vergl. die vorhergehenden Blätter.

Venus und Amor, sehr sauber getuschte Zeichnung im Oval, $3^3/_{16}$" h., 2" br. rhein. M. Im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Juno Coelestis. Das Gegenstück zum vorigen Blatte ebendas.

Beide Zeichnungen stammen aus dem Nachlaß des Kupferstechers Berger in Berlin, und entsprechen in ihrer Ausführung den nächstfolgenden durchaus. Ueber die richtige Benennung des zweiten Blattes als Juno coelestis kann kein Zweifel entstehen; vergl. z. B. Müller, alte Denkm. II. 65.

Antike geschnittene Steine. 21 kleine Zeichnungen nach solchen Werken angefertigt, und zwar

a. 12 in Biester; oval $2^1/_4$—$2^3/_8$" h., $1^3/_4$—$1^7/_8$" br. rhein. M.

b. 5 in grauer Tusche; wie die vorhergehenden,

c. 1 in grauer Tusche; oval 2" h., $1^5/_8$" br. rhein. M.,

d. 1 in grauer Tusche; rund 2" Durchm. rhein. M.,

e. 2 in grauer Tusche; rund $1^3/_4$" Durchm. rhein. M.,

Im Besitze des Professors H. Bürkner zu Dresden.

Die Darstellungen dieser Zeichnungen sind sämmtlich oder doch meist der Lippert'schen Daktyliothek und der Stosch'schen Sammlung entnommen. Die Ausführung ist von einer miniaturähnlichen Sauberkeit, und dabei von dem ächten Geiste der antiken Vorlagen erfüllt. Zu welchem Zwecke aber Carstens diese Blättchen gezeichnet haben mag, hat sich nicht ermitteln lassen. Sie sind seit mehr als 60 Jahren Eigenthum der Friedländer'schen Familie in Berlin, zu welcher eben auch der jetzige Besitzer gehört. In dieser Familie war die Ueberlieferung, daß die Zeichnungen die Originale zu den Kupfern der Ramler'schen Mythologie seien, allein eine Vergleichung widerlegt diese Annahme sofort; ebenso haben sie mit den Kupfern zu Moritz Götterlehre nichts zu thun. Um so schwieriger stellte sich nun die Beantwortung der Frage nach der Entstehung und dem Zwecke derselben. Herr Dr. Julius Friedländer, der von seiner frühesten Jugend an

diese Carstens'schen Zeichnungen kennt, hatte die Güte, mir hierbei seine Unterstützung zu leihen, und die ganze archäologische Literatur jener Zeit, die ihm stets zur Hand ist, durchzusehen. Allein vergeblich; es fand sich nirgends Etwas, woraus auf die Bestimmung der Blätter geschlossen werden konnte. Aber sogar für irgend eine Vermuthung fehlte all und jeder Anhalt. Selbst dies läßt sich nicht bestimmt behaupten, daß sie für den Stich oder gar als Illustrationen zu einem vielleicht nicht erschienenen Buche angefertigt wurden. Das letztere hat allerdings eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, zumal die beiden im Berliner Kupferstichkabinet befindlichen Blättchen, die durchaus mit in diesen Kreis gehören, aus dem Nachlasse des Kupferstechers Berger stammen. Nur dies ist nach dem S. 84 Gesagten zweifellos, daß die Anfertigung der Zeichnungen eine Brodarbeit war.

Bakchanal. Federzeichnung in Oval, $16\frac{1}{2}$" h., $21\frac{1}{2}$" br. sächs. M., nach dem sog. Siegelring des Michelangelo; in Holz geschnitten von Busch. Im Besitze des Dr. Max Jordan zu Leipzig. (Vordem in der Quandt'schen Sammlung.) Durchzeichnung im Museum zu Weimar.

Auf einer Tafel zu „Moritz Götterlehre" befand sich ein Umriß dieses noch jetzt in Paris aufbewahrten Steines, den Lippert in seine Daktyliothek, der allgemeinen Meinung nach, als antik aufgenommen hatte. Durch das monogrammartige Zeichen des angelnden Fischers erhielt jedoch das Mißtrauen gegen die Echtheit, welches der künstlerische Styl dieses Werkes angeregt, Nahrung und Halt, so daß man dasselbe jetzt dem Meister jenes Monogramms Piermaria da Pescia zuschreibt. Der kleine kaum 1" breite Stein enthält 18 Figuren, und Carstens hat mit großartigem Verständniß dieses sehr schönen Werkes und mit höchst sicherer Zeichnung die Vergrößerung gemacht; die Uebertragung aus den kleinen Figuren von etwa $\frac{1}{2}$" Höhe in solche von 8—9" ist eine, so gut wie vollkommen, eigene Arbeit, und Niemand außer Carstens hätte dieselbe damals in dieser Vorzüglichkeit geleistet. An der Echtheit des Jordan'schen Blattes ist nicht zu zweifeln, auch ist die Technik der Federzeichnung hier sehr für den Holzschnitt geeignet, und Carstens mag wohl durch die kleine Arbeit für Moritz zu dieser größeren Darstellung veranlaßt worden sein, welche nachher Busch zu Rom in Holz schnitt. Da dies letztere 1793 geschah, das Buch von Moritz 1791 erschien, Carstens aber schon Anfang Juni 1792 nach Rom abging und in Italien nur ans Componiren und Studiren dachte, so ist mit sehr großer Sicherheit diese Zeichnung in die Zeit von 1790 bis Anfang 1792 zu setzen.

Bakchos, der dem Amor aus seiner Schaale zu trinken giebt. Entwurf in Bleistift mit einem Quadratennetz bezogen. $7\frac{3}{8}$" h., $5\frac{5}{8}$" br. rhein. M. S. 84, 194. Im Museum zu Weimar.

Nach diesem Entwurfe ist das Oelgemälde in Kopenhagen und der Karton zu demselben in Weimar später von Carstens in Rom ausgeführt. S. weiter unten S. 372.

Oedipus von den Furien gequält. Sophokles, König Oedipus 1218 ff. und Odyssee XI. 271 ff. (Umriß auf einer zum Oelmalen zubereiteten Holztafel. S. 84. Jetzt verschollen.) Skizzenhafter Entwurf in Kreide auf weißem Papier, 19 3/8" h., 23" br. rhein. M. Umriß gestochen bei Müller, Tafel 52. Im der Göthe'schen Sammlung zu Weimar. Durchzeichnung im Museum ebendaselbst.

Fernow sagt zwar ausdrücklich in Bezug auf diese Darstellung: „nach Sophokles", allein eine bestimmte Stelle, welche ganz und gar als Text zu derselben dienen könnte, kommt bei diesem Dichter nicht vor. Carstens hat den Augenblick dargestellt, wo Oedipus, nach Erkenntniß seiner schrecklichen Thaten, die Leiche der Jokaste erblickt, in wilder Verzweiflung tobt und von den, bei Sophokles nicht auftretenden, Erinyen gemartert, sich endlich blendet. Die Erinyen spielen in beiden Oedipus-Stücken eine wichtige Rolle hinter der Scene, und auch Homer spricht in der bezeichneten Stelle von dem

. . . „Jammer und Elend
Ohne Maß, wie der Mutter Erinyen je es vollenden."

Uebrigens ist obiger uns erhaltener Entwurf unfertig, und es ist klar, daß Carstens bei der weiteren Ausführung durch den Hintergrund, durch Attribute u. s. w. die Scene noch genauer bestimmt haben würde, wie dies durchaus in seiner Art liegt.

1791 Die Geburt des Lichtes. Kolorirte Zeichnung. Verschollen.

Dies Blatt war auf der Berliner Kunstausstellung von 1791, Katalog Nr. 35. Weiteres ist bereits oben S. 234 gesagt.

„ Denkmal Friedrich's des Großen. Modell in Gyps. S. 95. Vernichtet.

Das Weitere über diese Arbeit ist bereits oben S. 237 gesagt.

Der Kampf des Achilles mit den Flüssen, und oben über der Scene die versammelten Götter. Ilias XXI. 284 ff. Kreidezeichnung 2' 5 1/2" h., 2' 2 1/2" br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chernonesu Cimbrica inv. Umriß gest. bei Müller Taf. 36. S. 194. Im Museum zu Weimar.

Sokrates im Korbe an der Decke schwebend und den Bauer Strepsiades belehrend. Aristophanes, Wolken 219 ff.; skizzenhafter Entwurf in Bleistift. 9 1/12" h., 5 1/12" br. rhein. M. Im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Dasselbe. Ausgeführte Zeichnung in Röthel; 11" h., 5 1/2" br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens inv. Umrißstich bei Müller, Taf. 14. Lith. von H. Müller im ersten und einzigen

Hefte der Weimar'schen Pinakothek. Weimar 1821. S. 94, 126, 195. Im Museum zu Weimar.

Der Kopf des Strepsiades ist das Portrait J. C. Genelli's; die Büste desselben von Rauch erhärtet diese Ueberlieferung zur vollkommenen Gewißheit.

Dasselbe. Zweites Exemplar dieser Zeichnung, die Carstens 1795 für den Grafen Reventlow anfertigte. S. 143. Verschollen.

Copie von denselben in Bleistiftumriß mit sehr geringer Schattengebung von J. Koch. 23 Ctm. h., 14 Ctm. br. Im Besitze des Freiherrn v. Marschall in Karlsruhe.

Diese Copie bleibt hinter dem Weimar'schen Exemplar in Bezug auf Geist der Behandlung und des Ausdruckes sehr zurück. In den Maßen findet eine kleine Abweichung statt, da die letztere, mit dem Meter gemessen, 23,6 Ctm. h. und 13,1 Ctm. br. ist.

Strepsiades; Gewandstudium zu dieser Figur aus obiger Composition, in Kreide auf braunem Papier in erheblich größerem Maßstabe als die Zeichnung. Fol. Im Museum zu Weimar.

1791—1792 Die Schlacht von Roßbach. Zeichnung in Bister. 16 3/4" h., 27 1/2" br. rhein. M. S. 94. 233. In der Sammlung der Kunstakademie zu Berlin.

Diese Zeichnung war auf der Ausstellung zu Berlin von 1793, Katalog Nr. 38, während Carstens zu Rom sich befand.

Besuch der Argonauten beim Kentauren Chiron: Orpheus und Chiron im Gesangswettstreite. Vergl. S. 382. Umriß in Feder. 7" 8"' h., 9" 6 1/2"' br. rhein. M. S. 94. In der Sammlung der Kunstakademie zu Berlin.

Auf der Kunstausstellung von 1793, Katalog Nr. 39, befand sich dies Blatt als „eine Skizze"; da Carstens schon vorher nach Italien abgereist war, blieb dasselbe in Verwahrung der Akademie.

Dasselbe. Tusch-Zeichnung in Bister. 1' 6" h., 2' 3 1/2" br. sächs. M. Bez. A. J. Carstens inv. 1792. Umriß gest. bei Müller. Taf. 34. — S. 195. Im Museum zu Weimar.

Vergl. denselben Gegenstand in der veränderten, späteren Composition. S. 364.

Aus demselben die große Gruppe im Hintergrunde; Bleistiftumriß von der Größe der Zeichnung in Bister. Im Museum zu Weimar.

Die Umrisse sind mit der Nadel durchgedrückt, und das Stück so ausgeschnitten, daß es unzweifelhaft erscheint, es sei nur ein Theil der ganzen Darstellung, der so glücklich gerettet ist.

Die drei Parzen nach dem Buche des Schicksals das Leben der Sterblichen spinnend. S. 94. Verschollen.

Da Fernow hier die Parzen ausdrücklich als „spinnend“ bezeichnet, und weil ein Grund zur Annahme eines Druckfehlers nicht vorliegt, wird man Ursache haben, diese Composition von der späteren, wo die Parzen „singen“ und ohne die Schicksalsgöttin dargestellt sind, streng zu unterscheiden. Eher hätte man Veranlassung, diese erste Composition in dem Bilde der „Nacht“ wieder zu erkennen, wo die Parzen neben und gegenüber der Schicksalsgöttin mit Rocken, Faden und Scheere sitzen, und Atropos aufmerksamst auf den Spruch der Verschleierten horcht. Uebrigens hatte Carstens bereits die Parzen auf dem Bilde des Orpheus im Schlosse zu Berlin spinnend dargestellt. S. unten „die Parzen“ und „die Nacht“. S. 367. 370.

Zu demselben: Gewandstudium einer Parze mit der Rolle; in Kreide auf braunem Papier. Gr. 4. Auf beiden Seiten bezeichnet. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

Daß dies Studium nicht zu der uns bekannten späteren Composition gehört, lehrt sofort der Augenschein; an Geist, Technik und äußererer Erscheinung weist es nach Berlin, und ist sicher als zur ersten Composition der Parzen gehörig zu betrachten.

Das Gastmahl des Platon, wo Alkibiades den Sokrates kränzt. Platon, Gastmahl p. 213. S. 94. Verschollen.

Fernow führt ausdrücklich an, daß Carstens in Berlin diesen Gegenstand, der ihn schon in Lübeck beschäftigte, componirt habe. Da die uns erhaltene Darstellung desselben augenfällig in Rom entstanden ist (s. weiter unten S. 364), so ergiebt sich von selbst, daß die Berliner Composition verschollen ist. Uebrigens irrt Fernow, wenn er angiebt, daß der Stoff zu derselben dem Pausanias entlehnt sei.

Architektur zu dieser Composition, edel und reich in Federumriß sehr sauber gezeichnet; $5\frac{3}{16}$“ h., $7\frac{5}{8}$“ breit. S. 182. Im Museum zu Weimar.

Dies Blatt, dessen Zugehörigkeit zum Carstens'schen Nachlasse keinem Zweifel unterliegt, kann aber von Carstens selbst nicht herrühren, weil dieser weder die architektonischen Formen genau kannte, noch in der Perspective genügend sicher war, vielmehr weist es auf die sichere Hand eines kundigen Architekten hin. Daß dieser Niemand anders als Joh. Christ. Genelli sein kann, ist nach Fernow's Mittheilung klar.

Rom. 1792—1798.

1792 Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Vermählungsfeier des Peirithoos mit der Hippodameia. Ovid. met. XII. 210 ff. Nach einem in Florenz gemachten Entwurfe als Karton in Röthel ausgeführt. 1′ 5″ h., 4′ 5″ br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbrica invenit

1792 in Fiorenza 1792. Im Umriß bei Müller Taf. 30 bis 32. S. 99, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Besuch der Argonauten beim Kentauren Chiron: Orpheus und Chiron im Gesangswettstreite. Gänzliche Umarbeitung der Berliner Composition dieses Gegenstandes. (S. 362.) Skizze in Kreide auf grobem weißen Papier. 18″ h., 26″ br. sächs. M. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe. Kreidekarton, weiß gehöht, auf braunem Papier, 3′ 5″ h., 7′ br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens invenit 1792 Romae. Im Umriß gest. bei Müller Taf. 27 und 28. — S. 108, 149, 195. Im Museum zu Weimar.

1793 Ganymedes, Sinnbild eines in der Blüthe seiner Jahre vom Tode hingerafften Jünglings. Kreidekarton, weiß gehöht auf braunem Papiere. 2′ 11″ h., 3′ 7″ br. sächs. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 6. — S. 126, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe in Oel ausgeführt für den Lord Bristol. S. 143. (Fr. Brun, prof. Schriften III. 281 ff. s. hier S. 275.) Verschollen.

S. die Anmerkung S. 367.

„ Das Gastmahl des Platon, wo Alkibiades den Sokrates kränzt. Platon, Gastmahl p. 213. Malerei in Aquarell auf bräunlichem Papier. 1′ $5\frac{5}{6}$″ h., 2′ $1\frac{3}{4}$″ br. dän. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chersoneso Cimbrica inv. et fec. Romae 1793. Lith. von A. Kaufmann. L. Müller Cat. d. tabl.; dessins IV. Nr. 334. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Dasselbe, Malerei in Aquarell; während der Ausstellung von 1795 zu Rom vom Lord Bristol angekauft. Verschollen.

S. die Anmerkung S. 367.

„ Dasselbe in einer aus zwei Stücken bestehenden Durchzeichnung, 1′ $1\frac{3}{4}$″ h. und etwa 2′ 4″ br. rhein. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 24. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar. Copie dieser Durchzeichnung im Museum daselbst.

Diese Durchzeichnung ist so gut, verständnißvoll und meisterhaft gemacht, daß man sie wahrscheinlicher dem Carstens selbst zuschreibt, als, wie öfter geschehen, dem Josef Koch, dessen Hand zudem eine ganz andere ist.

1793 Zu demselben die Studien der vier im Vorgrunde auf der Bank sitzenden Figuren: des Sokrates, Alkibiades und wahrscheinlich des Agathon und des Arztes Eryximachos. In Bleistift auf braunem Papier, die Figuren im Maßstab 8—10″ hoch. Im Museum zu Weimar.

„ Copie von demselben in Tempera von Josef Koch. Treu nach dem im Thorwaldsen-Museum befindlichen Exemplar, 47½ Ctm. h., 68 Ctm. br. Im Besitze des Freiherrn von Marschall in Karlsruhe.

Herr Freiherr von Marschall erklärt mir, daß sein Exemplar mit dem Kopenhagener „ganz übereinstimme“ bis auf die Farbe, die bei letzterem weit besser erhalten sei. Mir scheint jedoch, daß die Architektur des Hintergrundes nicht von Carstens, sondern von Koch, unter Thorwaldsen's Einfluß, herrühre. Es käme hierbei auf eine genaue Vergleichung dieser Theile der Composition in den Blättern zu Kopenhagen und Karlsruhe mit der Durchzeichnung bei Göthe und der Zeichnung in Weimar von J. C. Genelli (S. 363) an. Die Marschall'sche Copie hat leider übrigens stark gelitten, anscheinend in Folge von Feuchtigkeit; das Fleisch ist sehr braun geworden, und die Farben sind fast alle mehr oder weniger entstellt.

„ Copie von demselben, ebenfalls von Koch und in der Größe des vorhergehenden Blattes. Im Besitze des Dr. G. Parthey zu Berlin.

S. 385. Goldenes Zeitalter.

Aus den Uexküll'schen Papieren nahm D. Fr. Strauß die Notiz, daß das Original dieser Koch'schen Copie zu Rom in der Torlonia'schen Gallerie sich befinde (kl. Schriften. Leipzig 1862. S. 277). Auch ältere in Rom wohl bewanderte Künstler versicherten mir, die Carstens'schen Aquarelle in dieser Sammlung gesehen zu haben. Auf meine Bitte übernahm es nun der Herr Dr. Ferdinand Gregorovius, der bekanntlich ein Meister römischer Ortskunde ist, den Sachverhalt zu ergründen. Er schreibt mir darüber: „Der Prinz Torlonia hat bereitwillig Nachforschungen über die Existenz jenes Bildes in seiner Gallerie angestellt; ich selbst bin in Begleitung eines Malers dort gewesen und habe alle Zimmer der Gallerie durchsucht, doch fruchtlos. Sie dürfen demnach annehmen, daß sich das Carstens'sche Aquarell nicht dort befindet, da es uns und Andern nicht leicht hätte verborgen bleiben können, wenn es sich daselbst befand.“ *)

*) Bei F. v. Alten liest man unter Nr. 106: „Grabmal des Phaeton. Nach Plato (S. Raczynski I. 47).“ Bei Raczynski nun Bd. I. S. 41 (nicht 47) findet sich folgende Stelle: „Les plus remarquables de ses ouvrages sont le Repas de Phaëdon d'après Platon, la Barque de Caron etc.“ Hier ist also von einem Gastmahl des Phaëdon nach Platon die Rede, d. h. nach Abzug der bekannten Raczynski'schen Ungenauigkeiten, von dem Gastmahle des Platon. Die Angabe bei F. v. Alten beruht somit auf doppeltem oder gar dreifachem Irrthum, und gehört in das Reich willkürlicher Erfindungen.

1793 Der Parnaß: Nach der Leyer des Apollo umgeben im Tanze die Musen die Gruppe der Grazien, die nackt mit verschlungenen Armen in der Mitte stehen. Umrißzeichnung in Bleistift auf bräunlichem Papier. 1′ 6¼″ h., 2′ 2½″ br. dän. M. L. Müller Cat. d. tabl.; dessins IV. Nr. 327. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Dasselbe. Malerei in Aquarell. 48 Ctm. h., 68 Ctm. br. Bez.: Asmus Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbrica feci Roma 1793. S. 125, 158. Im Besitze des Freiherrn von Marschall zu Karlsruhe.

Diese Zeichnung erinnert in der Behandlung noch vielfach an die Berliner Arbeiten des Carstens. Die Landschaft ist schwach, aber die Composition, die Anlage der Figuren, die Gewandung und die Köpfe, in denen er nach heiterem Ausdruck gestrebt, gut. An der Echtheit ist, abgesehen von der inneren Beglaubigung, nicht zu zweifeln. Freiherr von Uexküll, der Schwiegervater und Erblasser des jetzigen Besitzers, kaufte das Blatt 1816 von dem Kunsthändler Frauenholz in Nürnberg, und Frauenholz hatte dasselbe wenige Monate vor des Künstlers Tode von Carstens unmittelbar erhalten. S. 158. Vergl. S. 367 die „Parzen“ bei Ekman.

1794 Die Ueberfahrt des Megapenthes. Nach des Lucian's Gespräch: die Ueberfahrt oder der Tyrann. Uebersetzung von Wieland, die Carstens benutzte, Bd. II., S. 319. Karton in schwarzer Kreide, weiß gehöht. 2′ 1″ h., 3″ br. rhein. M. Im Umriß gest. bei Müller Taf. 10. S. 195. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe, eine Malerei in Tempera von derselben Größe wie der Karton. Bez. : Asmus Jacobus Carstens ex Chersoneso Cimbrica faciebat Romae 1795. S. 124, 132, 134. In der Sammlung der Kunstakademie zu Berlin.

Dieses Blatt hatte Carstens aus Rom nach Berlin geschickt, wo es „wegen schlechten Einpackens bereits ziemlich beschädigt angekommen“ war; „mit allem Fleiße ausgebessert“, befand es sich 1795 auf der Ausstellung (Katalog Nr. 44). Leider hat dies Stück bei Gelegenheit einer Versendung, zum Zwecke öffentlicher Ausstellung an einem andern Orte, neuerdings wiederum sehr erheblich gelitten.

„ Dasselbe, ein Aquarell, 1′ 3½″ h., 1′ 9″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins IV. Nr. 323. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Dies Blatt weicht von der größeren Composition ab, indem hier noch „kleine Kinder, die scherzen und sich im Wasser bespiegeln“, zu sehen sind.

1794 Dasselbe in einer Umriß-Durchzeichnung. Im Besitze des Malers und Hofphotographen Buttstedt in Gotha.

S. die Anmerkung S. 378.

„ Copie von demselben in Kreide und Deckfarben von Josef Koch. 41 Ctm. h., 56 Ctm. br. Im Besitze des Freiherrn von Marschall zu Karlsruhe.

Dies Blatt, welches etwas gelitten hat, stimmt nach des Besitzers Urtheil, welcher in Kopenhagen war, mit dem dortigen Originale überein.

„ Die Parzen, an den Grenzen der Schöpfung sitzend und das Schicksal der Sterblichen singend. S. 255. Umrißzeichnung mit geringer Schattengebung, in schwarzer Kreide, weiß gehöht. 1′ 3″ h., 1′ 8″ br. Mit einem Quadratennetz bezogen. S. 195. Umriß gest. bei Müller Taf. 4. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe. Malerei in Tempera nach dem vorigen Entwurfe, S. 124. Während der Ausstellung 1795 zu Rom von Lord Bristol angekauft. S. 143. Verschollen. *)

„ Dasselbe. Eine veränderte Wiederholung in Aquarell, 1797 gemalt. S. 147. Im Besitze des Consul O. Ekman und des Commandeur E. Ekman, Söhne des Dr. Ekman, auf Gubbero bei Gothenburg.

Daß dies Blatt dasselbe ist, welches Carstens Ende 1797 oder Anfang 1798 an den Kunsthändler Frauenholz in Nürnberg sandte, und welches dieser an sich behielt, um es gelegentlich einem Liebhaber zu verkaufen, kann kaum

*) Dieser Lord (auch Graf und Herzog genannt) Bristol ist derselbe, der (zufolge einer gefälligen Mittheilung des jetzigen Hauptes der Familie Bristol an mich) Bischof von Doron (?) in Irland war, und der eine erhebliche Gemäldesammlung besaß; diese letztere jedoch wurde später verkauft und zerstreut, so daß auch die drei Carstens'schen Bilder, die er besaß, nemlich

Ganymed, Oelbild;
das Gastmahl des Plato, Aquarell; und
die Parzen, Malerei in Tempera —

als verschollen anzusehen sind. Lord Bristol war nach der Schilderung von Matthison (Erinnerungen, Zürich 1814. IV. 238 ff.) ein Sonderling ersten Ranges, der sich ernstlich für einen Kenner und Kunstbeschützer hielt, dabei aber Bernini über die Antike, Pietro da Cortona über Rafael und Leonardo stellte. Doch gab er den Künstlern in Rom alle Hände voll zu arbeiten und ließ sogar von einem Franzosen eine Transfiguration malen, um damit auf ewige Zeiten Rafael's ihm tief verhaßtes Werk zu tödten. Sein eigenes Bildniß ließ er von Niemand anders als dem Thiermaler Peter malen. Uebrigens ist unzweifelhaft dieser Bristol dieselbe Person, welche Josef Koch in seiner „modernen Kunstchronik" (Karlsruhe 1834. S. 11 ff. und 57 ff.) als Lord Plumpsack arg verhöhnt.

1794 bezweifelt werden, da auch die andere Zeichnung, „Fingals Kampf“, welche Frauenholz zu gleichem Zwecke behielt, „nach des Künstlers Tode“ ebenfalls wie diese in den Besitz des Dr. Ekman in Gothenburg überging. F. hat später sicher bei Frauenholz angefragt, oder von diesem unaufgefordert, mit dem Gelde zugleich den Namen des Käufers erfahren. Das dritte Blatt, der „Parnaß“, welchen Frauenholz sogleich 1798 bezahlte, ging an Uexküll über (s. S. 366). Vergl. S. 144, 147, 158.

„ Zu demselben: die Studien der Gewandungen und zweier Köpfe; 4 Blätter in Röthel auf grauem und bräunlichem Papier Fol. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

„ Aus demselben die Atropos, modellirt. S. 308. Das Modell in gehärtetem Thon verschollen; ein alter Abguß $21\frac{1}{4}$“ h. sächs. M. Bez. Asmus Carstens, Rom, im Museum zu Weimar.

Nach Rumohr (drei Reisen nach Italien S. 116) war 1805 dies Modell in den Händen von Gottlieb Schick. Fernow brachte einen oder mehrere Abgüsse mit nach Deutschland, und einen von diesen beziehungsweise den einzigen fand Christian Schuchardt in Weimar vor Jahren auf einem frischen Kehrichthaufen, der aus dem Hause der Frau von Heggendorf geb. Jagemann gekommen war. Schuchardt rettete dies bereits verstümmelte Exemplar, von welchem nunmehr schon seit längerer Zeit Abgüsse zu haben sind. (In Berlin z. B. durch Amsler und Ruthardt; in Leipzig durch Börner.) In der Sammlung der Gewerbe-Akademie zu Berlin ist ein von Friedrich Tieck sehr glücklich restaurirtes Exemplar dieses Modelles in Gyps, und eine Ausführung desselben in Erz. Außer den Ergänzungen der Arme und des großen Zehen am linken Fuß weicht jedoch dies berliner Exemplar von dem weimarischen noch dadurch ab, daß es in allen Theilen, wie man sagt, fertig gemacht ist, und daß es eine andere Inschrift trägt. Beides ist auf Rechnung von Friedrich Tieck zu setzen. Was noch besonders die Inschrift betrifft, so befindet sie sich an derselben Stelle wie die alte des weimar'schen Abgusses; der Grund ist aber sehr sauber geglättet und ebenso sauber sind die Buchstaben Asmus Carstens fec. Romae 1795 eingeschrieben. Damit diese Inschrift sich aber sogleich als eine neue zu erkennen gebe, hat Tieck in seiner bekannten künstlerischen Gewissenhaftigkeit von der alten Inschrift rechts die äußersten Buchstaben NS. stehen lassen. Aus diesen Umständen schließe ich, daß Tieck, der seiner Zeit zu Rom mit Schick sehr vertraut war, von diesem den Abguß erhalten, das Modellchen früher oder später fertig gemacht und nach der Tradition des Carstens'schen Freundeskreises in Rom die Jahreszahl 1795 in der Inschrift zugefügt hat.

„ Copie von demselben in sehr kräftigem Federumriß von Fernow, 1′ $11\frac{7}{8}$“ h., 2′ $8\frac{1}{8}$“ br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Es muß dahin gestellt bleiben, ob diese Copie von dem früheren Exemplar (Bristol) oder dem späteren (Ekman) gemacht ist. Doch

1794 ist dies letztere das wahrscheinlichere. Denn zu Michaelis 1794 kam Fernow nach Rom, nach einem halben Jahr hatte Carstens die Ausstellung, während welcher Lord Bristol das Stück kaufte; daß Fernow also während der ersten Monate in Rom schon eine Copie gemacht, ist nicht zu vermuthen. Dagegen scheint es natürlich, daß er vor Absendung des zweiten Blattes an Frauenholz in Nürnberg (s. oben S. 367) eine Copie nahm, weil Carstens damals schon dem Tode sehr nahe war, und Fernow also wünschen mußte, wenigstens im Umriß dieses ausgezeichnete Werk sich zu erhalten. Ebenso verfuhr er mit dem „Fingal", der gleichfalls an Frauenholz und von diesem an Dr. Ekman ging. Auch sagt er, daß dies zweite Exemplar der Parzen eine „veränderte Wiederholung" gewesen (S. 147) und die Fernow'sche Copie weicht nun insofern wirklich von dem Entwurfe in Weimar ab, als neben kleinen Veränderungen die Atropos ein Knäuel hält. Endlich muß die Angabe des Jahres 1797 (S. 147) und die Hinweisung auf S. 195 bei diesem Blatte manchen Zweifel beseitigen, oder sie muß dasselbe sogar als Copie des Ekman'schen Exemplars unbedingt feststellen.

Zu allen diesen Darstellungen der Parzen ist Folgendes zu bemerken: Fernow setzt den in Weimar befindlichen Entwurf in das Jahr 1792 (S. 195), verweist aber dabei auf die Berliner Composition (S. 94). Dies ist irrthümlich, denn auf der letzteren spannen die Parzen, auf jenem singen sie. Daß Carstens aber wirklich die Parzen auch spinnend componirt, ist nicht zu bezweifeln, da von dieser ältern Composition ein Gewandstudium sich erhalten, weil die Parzen auf dem Bilde der Nacht so aufgefaßt auch wiederkehren und zudem auf dem Bilde des Orpheus im Schlosse zu Berlin auch spinnend dargestellt sind. Deshalb ist der Entwurf von 1792 als eine gänzliche Umarbeitung des früheren, uns verlorenen anzusehen, von welcher er dadurch abweicht, daß die Parzen singen, und daß die Schicksalsgöttin entfernt ist. Diesen Entwurf arbeitete Carstens in allen Theilen vollkommen durch, wovon die ausgezeichneten Studien bei Göthe Zeugniß ablegen, und führte nach ihm mit Hülfe des Quadratennetzes die größere Malerei in Tempera aus, welche 1795 Lord Bristol kaufte. 1797 malte er die „veränderte Wiederholung", nachdem er vorher (1795) dazu die Atropos modellirt hatte, was ganz seinem Sinne entspricht, weil er schon früher Figuren, die er recht klar und gut durchführen wollte, vorher modellirte. (S. 307.) Das Ekman'sche Exemplar ist also gewiß das künstlerisch vollendetste.

„ Die Helden im Zelte des Achilles vor Troja, Ilias IX. 185 ff. Karton in schwarzer Kreide 1′ 10″ h., 2′ 7″ br. sächs. M. S. 195. Umriß gest. bei Müller Taf. 2. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe, Malerei in Aquarell. S. 125, 132, 134. In wenigen unbedeutenden Einzelheiten vom Karton abweichend. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chers. cimbr. faciebat

1794 Romae 1794. 1′ 5¼″ h., 2′ 1¾″ br. rhein. M. In der Sammlung der Kunstakademie zu Berlin.

Dies Blatt war von Carstens aus Rom nach Berlin gesandt und daselbst 1795 ausgestellt (Katalog der Ausstellung Nr. 45). Der kleine Stich in Guhl und Casper's Denkmälern (Malerei Taf. 105) reicht hin, die erwähnten Abweichungen von dem Müller'schen Stiche zu erkennen.

„ Zu demselben: Gewandstudium des Patroklos, halbe Figur in der Größe des weimarischen Kartons; auf braunem Papier in Kreide. Im Museum zu Weimar.

„ Achilles und Priamos. Ilias XXIV. 471 ff. Skizze in Röthel 6¼″ h. rhein. M.; rechts der Rand unregelmäßig abgerissen. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe. Zeichnung in Röthel 19¼″ h., 25⅜″ br. rhein. M. S. 126, 132, 134. Umriß gest. bei Müller Taf. 37. In der Sammlung der Kunstakademie zu Berlin.

Von Carstens aus Rom nach Berlin gesandt und daselbst ausgestellt. (Katalog der Ausstellung von 1795 Nr. 46.)

„ Aus demselben die Mittelgruppe, Achill und Priamos, in einer alten Durchzeichnung. Qu. Fol. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar. Copie dieser Durchzeichnung im Museum daselbst.

Die Durchzeichnung ist mit breiten, sicheren Linien schnell und gut gemacht, vermuthlich von Carstens selbst.

„ Raum und Zeit. Malerei in Tempera. S. 81, 125. Verschollen.

Näheres ist bereits S. 253 gesagt.

„ Die Geburt des Lichtes. Bleistiftzeichnung auf bräunlichem Papier. 1′ 6½″ h., 1′ 4½″ br. dän. M. L. Müller Cat. d. tabl.; dessins IV. Nr. 326. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Dasselbe, ausgeführter Kreidekarton weiß gehöht. 2′ h., 2′ 4″ br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbrica inv. Romae. S. 126, 171, 195. Umriß gest. bei Müller Taf. 3. Im Museum zu Weimar.

Dieser Karton stimmt genau mit der Beschreibung jener Zeichnung im Cat. d. Tabl. überein, und die ganze Composition hängt sicher der Idee nach mit der Berliner Darstellung desselben Gegenstandes (S. 361) und der Lübecker schwebenden Gruppe der Schöpfung (S. 348) zusammen.

1795 Die Nacht mit ihren Kindern: Schlaf und Tod, Nemesis,

1795 die Schicksalsgöttin und die Parzen. Hesiod. theog. 211 ff. Ausgeführter Karton in Kreide, weiß gehöht. 2′ 3″ h., 3′ br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbrica inv. R. S. 127, 171, 195. Umriß gest. bei Müller Taf. 7. Im Museum zu Weimar.

Vergl. oben die Berliner Composition. (S. 357.)

„ Dasselbe in Oel gemalt 1796 für den Baron von Knuth aus Dänemark. S. 143, 180. Verschollen.

„ Dasselbe in einer alten Durchzeichnung. Im Besitze des Malers und Hofphotographen Buttstedt in Gotha.

S. die Anmerkung S. 378.

„ Zu demselben: die Gewandstudien der Nemesis und der Nacht. 5 Blätter in Röthel auf bräunlichem Papier von sauberster, sehr geistreicher Ausführung. Gr. Qu. Folio. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

„ Copie von demselben mit doppelten Stiften auf bräunlichem Papier gezeichnet von Thorwaldsen. 1′ 4¼″ h., 1′ 9½″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins I. Nr. 1. Gest. von J. Thäter im Atlas zu Raszynki, l'art moderne etc. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Nach dem Thäter'schen Stich ist ein kleiner Stich bei Förster, Gesch. der deutschen Kunst IV. S. 54 gemacht, welcher genügt, um die Abweichungen dieser Ausführung von der Weimarischen erkennen zu lassen.

„ Copie von demselben in farbiger Kreide von Josef Koch, 43 Ctm. h., 57 Ctm. br. Im Besitze des Freiherrn von Marschall zu Karlsruhe.

Diese Ausführung stimmt nach des Besitzers Urtheil, welcher in Kopenhagen war, mit dem dortigen Exemplar überein. — Der Ausdruck der Köpfe fällt jedoch gegen das Weimarische Original sehr ab, die Farben erscheinen schwerer als Carstens sie anzulegen pflegte.

Auch hier erneuet sich die alte Unsicherheit in Bezug auf die Parzen, welche in dieser Composition vorkommen, und sie wird noch dadurch verstärkt, daß die letzteren auf dem Thäter'schen Stiche unzweifelhaft spinnen. Klotho, die den Rocken empor hält, nimmt ängstlich wahr, wie er immer kleiner wird bei ihrem Spinnen, Lachesis schaut ins Buch der Schicksalsgöttin, während der gesponnene Faden durch ihre Hand läuft, und Atropos, die aufgerichtet sitzt, das Lebensknäuel hoch in der linken und die bereite Scheere in der rechten Hand, schaut gespannt hinüber nach der Verschleierten, um, wenn das verhängnißvolle Wort fällt, den dünnen Faden schleunig abzuschneiden. Dies Spinnen ist augenfällig, aber streiten ließe sich, ob die Parzen nicht dazu auch singen; das letztere

1795 muß jedoch dem weimarischen Karton gegenüber unbedingt bejaht werden, und so wird man auf diesem den, jetzt nur noch stückweise deutlich sichtbaren, Faden lieber auch da ergänzen, wo man gegenwärtig ihn allerdings nicht mehr erkennt. Denn es hätte keinen Sinn, Rocken, Knäuel und Scheere anzubringen und mit Absicht den Lebensfaden nur in einem kleinen Stück zu zeichnen, seinen Anfang und sein Ende aber fehlen zu lassen. Carstens hat hier offenbar die frühere Composition „der Nacht", so wie gewiß auch die der spinnenden „Parzen" benutzt, aber nun einmal aus jener die Träume beseitigt, und diese, bestimmt durch die zweite inzwischen gefertigte Composition (S. 124), zugleich als singend aufgefaßt. Dadurch hielt er das sprechende und bezeichnende Geschäft des Spinnens fest, und gab doch auch die poetisch so schöne Idee des Singens nicht auf. Die anscheinenden Abweichungen zwischen Copien und Original lösen sich also leicht auf, und dadurch wird also auch das gegenseitige Verhältniß der Parzen-Compositionen zu einander noch klarer.

„ Die Einschiffung des Megapenthes. Nach des Lucian's Gespräch: die Ueberfahrt oder der Tyrann. (Uebersetzung von Wieland, die Carstens benutzte, Bd. II. S. 314.) Gegenstück zur „Ueberfahrt" (S. 366). Farbig lasirte Kreidezeichnung 2′ 3″ h., 3′ 4″ br. sächs. M. Gestochen von J. Thäter. Umriß gest. bei Müller Taf. 26. S. 144, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe, ein Aquarell 1′ $3\frac{1}{2}$″ h., 1′ 9″ br. dän. M. L. Müller, Cat. de tabl.; dessins IV. Nr. 332. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Copie von demselben in schwarzer Kreide, wenig gehöht, von Thorwaldsen. 1′ 11″ h., 2′ $10\frac{3}{4}$″ br. dän. M. L. Müller. Cat. d. tabl.; dessins I. Nr. 3. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Copie von demselben, in Kreide und Deckfarben von Jos. Koch. 41 Ctm. h., 56 Ctm. br. Im Besitze des Freiherrn von Marschall zu Karlsruhe.

Diese Copie stimmt mit derjenigen in Kopenhagen, nach des Besitzers Urtheil, überein; leider hat auch sie etwas gelitten.

„ Die singende Parze (Atropos). Modell in Thon. s. S. 368.

„ Die Ueberfahrt des Megapenthes. Tempera. s. S. 366.

„ Ganymedes. Oelgemälde. s. S. 364.

„ Bakchos, der den Amor aus seiner Schale tränkt. Ausgeführter Kreidekarton 4′ 6″ h., 3′ 6″ br. sächs. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 5. S. 144. Im Museum zu Weimar (Geschenk von J. G. v. Quandt.)

1795 Dieser Karton ist nach dem in Weimar aufbewahrten Entwurfe (s. S. 360) ausgeführt; der letztere ist mit einem Quadratennetz bezogen und stimmt durchaus mit jenem überein. Man müßte annehmen, daß auch dieser Entwurf zu Rom 1795 gemacht sei, weil er sehr stylvoll und vorzüglich ist, allein Fernow bezeichnet ihn S. 194 ausdrücklich als den in Berlin bereits entstandenen. Aus diesem Grunde ist derselbe unter den berliner Arbeiten genannt, während ich ihn aus innern Gründen lieber hierher versetzt hätte. — Nach einer Mittheilung des Geschenkgebers, im Museum zu Weimar, hatte Carstens diesen Karton an Ferdinand Hartmann (S. 327), der von 1794 bis 1797 zu Rom lebte und der später Akademie-Director zu Dresden wurde, geschenkt. Nach Hartmann's Tode erhielt ihn Quandt.

„ Dasselbe in Oel ausgeführt für den Baron Knuth aus Dänemark. S. 144. In der k. Gemälde-Gallerie von Christiansburg zu Kopenhagen. (Katal. Nr. 533.)

Fernow sagt in Bezug auf den Zeitpunkt der Ausführung dieses Oelbildes „nachher" d. h. nach 1795; vermuthlich ist 1796 anzunehmen.

„ Copie von dem Karton in Bleistift auf braunem Papier; von unbekannter Hand. Gr. 4°. Im Museum zu Weimar.

„ Sokrates im Korbe. Wiederholung, s. S. 362.

„ Der Kampf der Titanen und Götter. Hesiod. theog. 617 ff. Aquarellirte Zeichnung 31½ Ctm. h., 21½ Ctm. br. Oben durch zwei Bögen geschlossen. Im Museum zu Basel. (Geschenk des Fräulein E. Linder.)

Fernow meldet S. 144, daß ein Hr. Heß aus Zürich diese Composition von Carstens gekauft habe, und man muß nach S. 102 vermuthen, daß dies der Landschaftsmaler Ludwig Heß aus Zürich war, welcher von 1794 an sich längere Zeit in Italien aufhielt. Dieser Heß starb 1800. Doch gab es damals zu Zürich auch einen Professor der Geschichte Heinrich Heß, der als Kunstliebhaber bekannt war, und der also möglicherweise auch wohl der von Fernow gemeinte Heß sein könnte. Er starb 1806. Welcher Heß nun auch immer erster Besitzer des Blattes gewesen sein mag, so scheint es doch kaum zweifelhaft, daß dasselbe eines mit der jetzt in Basel befindlichen Zeichnung ist. Die letztere ist in Bister oder Sepia angelegt, die nackten Theile haben aber ihren Fleischton und die Gewänder der Götter (die Titanen sind nackt) ihre Lokalfarbe. Frl. Linder, als Geschenkgeberin, konnte sich leider nicht mehr erinnern, von wem sie dies Blatt erworben hatte, so daß man den Ursprung desselben aufwärts nicht verfolgen kann.

„ Durchzeichnung von demselben im Museum zu Leipzig (Lampe's Verzeichniß Nr. 1491).

„ Derselbe Gegenstand, ein Aquarell auf bräunlichem Papier 1′ h., 8⅚″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins IV.

1795 Nr. 330. Gestochen von Ruscheweyh 1829. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Der Stich dieser Composition, der von Ruscheweyh herrührt, kann nur nach diesem Thorwaldsen'schen Exemplar gemacht sein; Ruscheweyh war zu Rom im vertrauten Umgange mit Thorwaldsen, und hat von dessen Carstens'schen Blättern außerdem noch den „Perseus" gestochen. Von dem Vorhandensein des Heß'schen Exemplars hatte man damals in Rom gewiß keine Kunde mehr. Zudem unterscheidet sich äußerlich das Thorwaldsen'sche Exemplar von dem Baseler dadurch, daß jenes und mit ihm der Stich von Ruscheweyh oben gradlinig, dieses mit zwei Bögen wie das jüngste Gericht des Michelangelo geschlossen ist.

„ Das Traum-Orakel des Amphiaraos. Philostrat I. 27, vergl. auch Pausanius I. 34. Ausgeführter Karton in schwarzer Kreide, weiß gehöht. 1′ 8½″ h., 2′ 4½″ br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbr. inv. 1795. Gest. von J. Thäter in E. Förster, Denkm. Bd. V. Umriß gest. bei Müller Taf. 13. S. 144, 195. Im Museum zu Weimar.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser Darstellung ein allegorischer Zug zu den damaligen Zeitereignissen nicht fremd ist. Carstens hatte schon 1788 eine Allegorie ähnlicher Beziehung erfunden und sich da als ein Freund vernünftiger Freiheit zu erkennen gegeben. Hier nun erscheint die „Wahrheit" dem „Thor der Träume" gegenüber und der „Traumgott" selbst mit seinem Horne steht zwischen Beiden und zeigt auf die „Freiheit" (eigentlich die Gestalt der Freiheit und des Wohlstandes), welche durch das elfenbeinerne Thor eintritt. Aber die Erscheinungen

„welche nun gehn aus der Pforte geschliffenen Elfenbeines,
solche täuschen den Geist durch wahrheitslose Verkündung".
(Odyssee XIX. 564.)

Die „Freiheit" also war ein schöner aber täuschender Traum, und das wahre Bild der Zukunft tritt in der hörnernen Pforte heraus: der Krieg, der seine schreckliche Geißel über der entblößten Menschheit schwingt. Es ergiebt sich hiernach von selbst, daß Carstens, durch den blutigen Fortgang der französischen Revolution aufgeklärt, statt der erhofften Freiheit in Wahrheit Krieg und Unterdrückung aus derselben hervorgehen sah. Man hatte geträumt von Freiheit und Wohlstand, aber die napoleonische Tyrannei entriß den Völkern das Letzte und schwang über der nackten Armuth die blutige Geißel des Krieges. Dies ward Wahrheit und Wirklichkeit. Obwohl man nun freilich nicht nöthig hat, dieser Darstellung eine solche allegorische oder richtiger symbolische Beziehung zu geben, da sie in sich selbst ihre ganz allgemeine und treffende Erklärung findet, so legt doch Fernow selbst durch seine Angabe „theils nach des Künstlers eigener Idee" den erläuterten Deutungsversuch nahe. Auf denselben hatte bereits, wenn auch nur in aller Kürze und keineswegs erschöpfend, E. Förster in seinen „Denkmälern" Bd. V. Malerei S. 17 hingewiesen, und ebenso hatte

1795 Schöll im Morgenblatte 1860 mit einigen Worten davon gesprochen. Auch F. v. Alten Nr. 71 schließt sich diesen Andeutungen an, die er aber nach der politischen Seite hin übertreibt, während der innere Zusammenhang ihm entschwindet.

„ Die Schlägerei der Philosophen. Nach des Lucian's Gespräch: das Gastmahl oder die neuen Lapithen. (Uebersetzung von Wieland, die Carstens benutzte, Bd. I. S. 356.) Leicht aquarellirte Umrißzeichnung $5^1/_4$" h., $7^3/_4$" br. rhein. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 1. S. 144, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Helena, Priamos und die Aeltesten von Troja auf dem Skäischen Thore. Ilias III. 146 ff. Leicht aquarellirte Umrißzeichnung $6^3/_8$" h., 10" br. rhein. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 9. S. 144, 195. Im Museum zu Weimar.

1796 Fingal's Kampf mit dem Geiste von Loda. Ossian, Carrigthura. 225 ff. Aquarell-Malerei. S. 144, 158, 171. Im Besitze des Consuls O. Ekman und des Commandeurs E. Ekman, Söhne des Dr. Ekman, auf Gubbero bei Gothenburg.

Vergl. S. 367.

„ Dasselbe in Oel ausgeführt für Friederike Brun. In der k. Gemälde-Gallerie von Christiansburg zu Kopenhagen. (Katalog Nr. 534.)

Fernow sagt in Bezug auf den Zeitpunkt dieser Ausführung: „späterhin" und kann also hiermit nur das Jahr 1797 meinen.

„ Copie von demselben in Federumriß von Fernow. 2' 3" h., 2' 11" br. sächs. M. S. 195. In Umriß gest. bei Müller Taf. 39. Im Museum zu Weimar.

Diese Copie ist gewiß von dem „Aquarellgemälde", worunter man bei Carstens und Fernow einen farbig angelegten oder lasirten Karton zu verstehen hat, genommen. Derselbe blieb bis um Neujahr 1798 in Carstens Händen und ging dann mit einem ähnlichen Bilde der Parzen, von dem Fernow gleichfalls eine Copie in Federumriß nahm, an Frauenholz ab. Vergl. oben S. 367.

„ Perseus und Andromeda unter den Aethiopen. Philostrat I. 29. Federzeichnung auf dunklem Papier. $8^1/_2$" h., $14^5/_8$" br. rhein. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 23. S. 144, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Copie von demselben in Federumriß von der Größe des Weimarischen Originals. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

1796 Dasselbe. Entwurf in Bleistiftumriß. 27 Ctm. h., 37 Ctm. br. Im Besitze des Freiherrn von Cornberg zu Karlsruhe.

Dieser Entwurf stammt aus dem Nachlasse der Malerin Sophie Reinhard, die im Anfange dieses Jahrhunderts zu Rom lebte und mit Koch und dessen Freunden näher bekannt war. Die Umrisse sind mit der Nadel durchgedrückt.

„ Dasselbe, ein Aquarell. $10^3/_4$" h., $13^3/_4$" br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins IV. Nr. 331. Gest. von Ruscheweyh. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Der Entwurf bei Cornberg stimmt mit dem Ruscheweyh'schen Stiche in der Zeichnung wie in der Größe genau überein, er ist also mit gutem Grunde als unmittelbare Vorarbeit zu dem Kopenhagener Aquarell anzusehen. Dies um so mehr, als beide von dem Weimar'schen Exemplar in einigen Stücken abweichen, die sich auf dem Karlsruher Blatte als nachträgliche Verbesserungen zu erkennen geben. Ein Vergleich der Stiche von Müller und Ruscheweyh giebt hierüber genaueren Aufschluß.

„ Dante's Hölle, Kreis der Liebenden mit Francesca da Rimini. Hölle V. 28 ff. Umrißzeichnung mit der Feder 2' 6" h., 3' 6" br. sächs. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 23. In zwei Blättern gr. imp. Fol. in der Größe des Originales gest. von C. L. Rahl. S. 144, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Zu demselben:

a. Dante und Virgil, Studie, etwas größer als in der Composition; auf braunem Papier in Bleistift. Fol.

b. Der Winddämon links, Studie von derselben Größe wie die Figur in der Composition; in Röthel sehr sauber ausgeführt. 4°.

c. Die mittlere schwebende Gruppe, Studie wie b.

d. Dante's Kopf, Studie in Kreideumriß. 4°.

— sämmtlich im Museum zu Weimar.

„ Copie von demselben, in Federumriß und in der Größe des Originales von Jos. Koch. Im Besitze des Freiherrn v. Marschall zu Karlsruhe.

Diese Wiederholung kommt dem Originale in der Behandlung nahe, und ist bei Weitem nicht so hart als die von Fernow angefertigten Umrißcopien nach Carstens.

„ Copie von demselben in Aquarell und in der nämlichen Größe (2' $4^1/_4$" h., 3' 3" br. dän. M.) von Jos. Koch, 1823 angefertigt. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins IV. Nr. 201. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

1796 Copie von demselben in Federumriß und in der Größe des Originals. Im Besitze des Malers Wittmer zu Rom.

Dies Blatt wird für eine Carstens'sche Originalzeichnung ausgegeben, doch kann ich mich nicht entschließen, diese Behauptung ohne thatsächliche und bündige Beweise als richtig anzuerkennen. Vielmehr gebe ich der berechtigten Vermuthung Raum, daß dasselbe der Karton zu vorstehendem von Koch für Thorwaldsen gemalten Aquarell ist. Hierin bestätigt mich der Umstand, daß man in dem Papiere noch Spuren des Durchzeichnens wahrnimmt, und daß der „Jason in Iolkos", welchen Dr. M. Jordan in Leipzig besitzt, ebenfalls vom Maler Wittmer, dem Schwiegersohne Koch's, herstammt, früher als Carsten'sches Original ausgegeben wurde, aber ganz entschieden unecht ist. Zudem sind die „Francesca" und der „Jason" die beiden einzigen Copien Carstens'scher Werke, die Koch für Thorwaldsen gemacht hat. Vergl. Jason S. 380.

„ Dasselbe in einer alten Durchzeichnung. Im Besitze des Bildhauers Broßmann in Dresden.

S. Anmerkung S. 378.

„ Oedipus mit seinen beiden Töchtern im Haine der Eumeniden von Theseus begrüßt. Sophokles, Oedipus in Kolonos 551 ff. Ausgeführter Kreidekarton, weiß gehöht. 2′ 4½″ h., 2′ 11″ br. sächs. M. Umriß gest. bei L. Müller Taf. 20. S. 144, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Copie von demselben in doppelter Kreide von Thorwaldsen. 1′ 7″ h., 1′ 10″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins I. Nr. 4. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Die Hexenküche in Göthe's Faust. Nicht ganz vollendeter Federumriß auf braunem Papier. 9½″ h., 12⅜″ br. rhein. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 20. S. 145, 195. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar. Eine Durchzeichnung hiervon im Museum ebendaselbst.

Adolf Stahr sagte in einem Aufsatze über Carstens (Nationalzeitung 1851): „Göthe, der bekanntlich seinen ersten Theil des Faust erst acht Jahre nach Carstens Tode beendete, schrieb die Scene der Hexenküche in der Villa Borghese zu Rom. Dort in Rom wird sich eine Abschrift erhalten haben, nach welcher Carstens, der vier Jahre später nach Rom kam, seine Zeichnung entwarf." Allerdings erschien 1806 „Faust, eine Tragödie von Göthe", aber bereits 1790, also acht Jahre vor Carstens Tode, hatte derselbe Göthe „Dr. Faust, ein Trauerspiel" erscheinen lassen. Und 1788 hatte er in dem Borghese'schen Garten seine Hexenküche gedichtet. Die ganze Stahr'sche Gedankenverknüpfung, trotz der Sicherheit mit welcher sie sich geltend zu machen sucht, beruht also lediglich auf Irrthum. Leider mußte diese Sache hier erwähnt werden, weil Schuchardt im Texte zum Müller'schen Werke darauf Bezug nimmt; dieser jedoch stellte wiederum

1796 sogar in Frage, ob die Carstens'sche Zeichnung überhaupt „nach Göthe's Faust entstanden sei?“ Die bestimmte Angabe Fernow's widerlegt eine solche Voraussetzung unbedingt.

„ Homer trägt dem Volke seine Gesänge vor. Skizzenhafter Entwurf in Kreide auf grauem Papier. $11\frac{1}{2}$“ h., $14\frac{11}{16}$“ br. rhein. M.; mit einem Quadratennetz bezogen. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

„ Dasselbe in Bleistiftumriß auf bräunlichem Papier. 2′ $3\frac{3}{4}$“ h., 3′ $1\frac{1}{4}$“ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins IV. 329. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Dieser Umriß diente anscheinend als Vorlage oder Karton für die spätere Ausführung in Röthel.

„ Dasselbe in Bleistiftumriß auf dünnem Papier und aufgezogen. 2′ $6\frac{1}{2}$“ h., 3′ $4\frac{1}{2}$“ br. sächs. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 18. S. 195. Im Museum zu Weimar.

Da dies Blatt schon von Fernow nach Weimar mitgebracht ist, und von diesem als echt angeführt wird, so ist es vielleicht wahrscheinlich, daß es eine Hülfszeichnung war, die über obigem Bleistiftumriß gemacht und die zur Anfertigung der folgenden Ausführung in Röthel benutzt worden ist.

„ Dasselbe als Zeichnung in Röthel ausgeführt, für den Engländer Hillery. S. 144. Verschollen.

„ Dasselbe in Federumriß. 74 Ctm. h., 97 Ctm. br. Im Besitze des Freiherrn von Marschall zu Karlsruhe.

Dies Exemplar ist zweifelsohne eine Copie, und zwar anscheinend von Fernow's Hand, denn die Linienführung des Federumrisses, die starken Schattenconturen und die ganze äußere Erscheinung stimmen vollkommen mit dem Charakter der in Weimar befindlichen von Fernow angefertigten Copien. Der Erblasser des jetzigen Besitzers, Freiherr v. Uexküll, erhielt dieses Blatt 1819 von Eberhard Waechter, welcher es von Fernow empfangen hatte. S. das folgende Blatt.

„ Dasselbe in einer Umriß-Durchzeichnung im Kupferstichkabinet zu Stuttgart.

Diese Durchzeichnung stammt aus Waechter's Nachlaß; ob sie von diesem selbst, wie Einige vermuthen, oder von einem andern Künstler herrühre, ist nicht zu entscheiden. Die Annahme, daß sie von Carstens gemacht sei, hat keinen Halt.

„ Dasselbe in einer alten Umriß-Durchzeichnung. Im Besitze des Malers und Hofphotographen Buttstedt zu Gotha. *)

*) Herr Buttstedt ist der Enkel des verstorbenen geheimen Hofrathes Kühner zu Gotha, der im Anfang dieses Jahrhunderts, wenigstens von 1806—1812 (nach Nagler

1796 Zu demselben:

5 Blätter mit Studien, besonders der Gewänder, von den einzelnen Gruppen, in Röthel ausgeführt; Fol. In Umriß gest. bei Müller Taf. 11, 12, 15, 16, 17. S. 287. Im Museum zu Weimar.

1 Blatt mit dem Studium zu dem vorn liegenden Knaben. In Röthel auf bräunlichem Papier. Fol. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

„ Copie von demselben in schwarzer Kreide gezeichnet von Thorwaldsen. 2′ 6″ h., 3′ 1¼″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; Dessins I. 5. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Der Zusammenhang aller dieser verschiedenen Ausführungen und Durchzeichnungen wird schwer festzustellen sein. Daß diese Stücke nicht sämmtlich von Carstens herrühren können, hat aber von vornherein alle Wahrscheinlichkeit für sich, und diese Annahme erweist sich sofort als richtig durch den ungleichen

---

1810), zu Rom war, um sich als Maler auszubilden. Von dort soll er die Durchzeichnungen der folgenden Carstens'schen Compositionen mitgebracht haben:

Nacht,
Homer,
Ueberfahrt des Megapenthes,
Jason in Iolkos,
Dante's Hölle;

und ferner eine Durchzeichnung

von drei Schiffern, die an Seilen auf einem Leinpfad ziehen, nach dem Stiche einer Giulio Romano'schen Zeichnung im Cabinet Crozat (Paris 1729); und eine von einem ähnlichen Gegenstande, doch kleiner.

In Bezug auf alle diese Stücke wird Carstens als Verfertiger genannt, allein es möchte sehr schwer sein, hierfür einen stichhaltigen Beweis beizubringen; doch ist die Wahrscheinlichkeit ihrer Originalität nicht gering. Denn das Papier ist sehr stark, leicht brüchig, fast braun, also augenfällig alt; die Durchzeichnungen der einzelnen Compositionen bestehen aus mehreren Blättern, und auf einem solchen Blatte der Nacht ist ein lebensgroßer Portraitkopf in Umriß eingekratzt, den ich für den Fernow's halte. Das Alter, der römische Ursprung und die Beziehung zu Fernow scheinen also sicher; und nimmt man hierzu nun die einfache Erwägung, daß Carstens doch auch wie jeder andere Künstler zur Uebertragung eines Kartons auf Leinwand oder auf zweites Papier, wenn er nicht ein Quadratennetz anwenden wollte, eine Durchzeichnung brauchte, so wächst die Wahrscheinlichkeit der Originalität für die Buttstedt'schen Blätter sehr. Von wem Kühner s. Z. in Rom die Stücke erworben oder sonst erhalten, ist nicht festzustellen. — Der „Jason" und die „Francesca" hat Herr Buttstedt seinem Schwager, dem Herrn Bildhauer Broßmann zu Dresden, seit einiger Zeit überlassen.

1796 Geist, in welchem dieselben durchgeführt sind. Unbedingt echt ist die Skizze bei Göthe, dann die sämmtlichen Studien und endlich die verschollene Ausführung in Röthel. Nächstdem aber muß das Exemplar im Thorwaldsen-Museum sicher als echt angesehen werden, und man wird kaum irren, wenn man in ihm den Umrißkarton erkennt, nach welchem mit Hülfe der Studien dann die Ausführung in Röthel erfolgte. Daß das Exemplar in Karlsruhe nicht von Carstens gezeichnet ist, dürfte unzweifelhaft sein, und es bliebe dann nur noch die Frage nach dem Verhältniß der drei Durchzeichnungen in Weimar, Gotha und Stuttgart. Etwas sicheres wird sich nun hier nicht feststellen lassen, doch hat das Weimarische Exemplar die entschiedene Vermuthung der Echtheit für sich. Am Ende würden sich auch bei etwaiger stichhaltiger Nachweisung der Originalität des einen oder andern Exemplars doch keinerlei neue Gesichtspunkte zur Würdigung von Carstens und seiner Kunst ergeben und der künstlerische Werth einer solchen Durchzeichnung würde unter den obwaltenden Umständen immerhin nur ein mäßigerer sein. Denn des Echten ist genug da, um diese herrliche Composition im Ganzen zu genießen, und in allen Theilen, wie ihrer Entstehung nach gründlich kennen zu lernen, so daß es am Ende künstlerisch fast unerheblich ist, ob eine Durchzeichnung derselben von Carstens selbst oder von Fernow, Waechter, Koch, Thorwaldsen oder noch einem Andern herrührt. Die Entscheidung dieser Frage hat ganz vorwiegend antiquarisches Interesse.

„ Jason's Ankunft in Jolkos. Pindar pyth., Ges. IV. 114 ff. Umrißzeichnung in Bleistift auf starkem, mit firnißartigem Ueberzug versehenen Papier. 2′ 3½″ h., 3′ br. sächs. M. Umriß gest. bei Müller Taf. 35. S. 145, 195. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe in einer Umrißdurchzeichnung; im Besitze des Bildhauers G. Broßmann zu Dresden.

Vergl. die Anmerkung auf S. 378.

„ Copie nach demselben in Aquarell von Josef Koch. 2′ 3½″ h., 3′ 2″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins IV. Nr. 200. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Copie von demselben in Federumriß. 2′ 4½″ h., 3′ 6″ br. sächs. M. Im Besitze des Dr. Max Jordan zu Leipzig.

Dies Blatt ist gewiß der Karton zu obiger Aquarell-Ausführung von Koch. Von der Carstens'schen Composition sowohl in den „Argonauten" wie in dem großen Weimarischen Exemplare weicht es durch den reicheren Hintergrund, der ihm mehr Perspective und malerische Wirkung giebt, und durch Hinzufügung einiger Figuren ab, welche später skizzenhaft hinzugezeichnet wurden, nachdem die unterstehenden Linien der Architektur bereits in Feder ausgezogen waren. Der Ausdruck der Köpfe ist zum Theil ganz anders, wie denn z. B. aus dem finsteren Tyrannen, den der Pelias bei Carstens vorstellt, ein einfach trauriger Mensch geworden. Ich halte dies Blatt keinen Falles für eine Originalarbeit von Carstens, sondern für

1796 eine, allerdings sehr schätzbare, in einzelnen Theilen veränderte Copie, vermuthlich von Koch, aus dessen im Besitze des Malers Wittmer befindlichen Nachlasse diese Zeichnung erworben wurde. Vergl. Francesca von Rimini S. 377.

„ Die Nacht mit ihren Kindern. Oelgemälde. s. S. 371.

„ Bakchos und Amor. Oelgemälde. s. S. 373.

1797 Eteokles Aufbruch zum Kampf gegen Polyneikes. Aeschylos, Sieben v. Theb. 628 ff. Farbig lasirte Kreidezeichnung. 2′ 7″ h., 3′ 6″ br. sächs. M. Bez. Asmus Jacobus Carstens ex Chersonesu Cimbrica inv. Romae 1797. S. 147, 196. Im Museum zu Weimar.

„ Die Parzen; Ausführung in Aquarell. s. S. 367.

„ Fingal's Kampf. Oelgemälde. s. S. 375.

„ Ermordungsscene. Trauerspiel in Yorkshire, mächtes Stück von Shakespeare. 5. Auftr. (Uebersetzung von Wieland und Eschenburg. Band XIII. Zürich 1782. S. 155.) Entwurf in Umriß, die Figuren mit der Nadel durchgedrückt. 1′ $8^3/_8$″ h., 2′ $2^3/_4$″ br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

„ Dasselbe. Bleistift auf grobem gelblichen Papier nach dem Entwurfe in der Größe desselben gearbeitet. S. 147, 196. Im Museum zu Weimar.

Diese sehr schöne und reife Composition, die sich besonders durch dramatische Lebendigkeit und sprechenden Ausdruck ausgezeichnet, ist im Umriß bereits von W. Müller gestochen, und wird als eine Fortsetzung von dessen Kupferwerk erscheinen.

„ Oedipus entdeckt seine frevelhafte Ehe mit Jokaste. Sophokles, König Oedipus 1046 ff. Kreidezeichnung, weiß gehöht, auf grauem Papier. 1′ 10″ h., 2′ 7″ br. sächs. M. Umriß bei Müller. Taf. 19. S. 147, 196. Im Museum zu Weimar.

Vergl. die Lübecker Composition desselben Gegenstandes S. 350.

„ Alexander beim Apelles und der Pankaste (hellenisirt aus Kampaspe). Plinius 35, 86 (s. auch Brunn, Gesch. d. griechischen Künstler II. 213). Skizzenähnlicher Entwurf in Kreide auf grobem gelblichen Papier. 1′ $5^7/_8$″ h., 1′ $10^1/_4$″ br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Diese schöne und reife Composition kann nur in den letzten Lebensjahren von Carstens entstanden sein; das Papier, auf dem sie gezeichnet, ist dasselbe wie das der Composition „Yorkshire“ von 1797. S. d. Anmkg. a. d. s. S.

„ Dionysos verwandelt die tyrrhenischen Seeräuber in Delphine. Hom. hymn. VII. in Dionys.; Ovid. met. III. 603 ff. Phi-

1797 loſtrat I. 19. Federumriß, 4″ h., 7″ br. Bez. Asmus Carstens fc. Rom. Im Beſitze des Lieutenant Grünwaldt zu Kopenhagen.

Die höchſt charakteriſtiſche Zeichnung beſaß Thorwaldſen, der ſie einem Herrn Böttcher ſchenkte; von dieſem bekam ſie Prof. Jenſen, welcher ſie wiederum an den jetzigen Beſitzer abtrat. *)

„ Phaëton vor dem Throne des Apollon, Pfänder ſeiner echten Abſtammung erbittend. Ovid. met. II. 19 ff. Entwurf in Feder auf dünnem weißen Papier. $6^5/_8$″ h., $9^1/_4$″ br. rhein. M. Umriß geſt. bei Müller 38. Im Muſeum zu Weimar.

Die Bedeutung dieſer Darſtellung war verloren gegangen (vergleiche Schuchardt's Text bei Müller), doch iſt kein Zweifel, daß die neuerdings von Prof. Otto Jahn in Bonn aufgefundene Stelle des Ovid den richtigen Aufſchluß giebt. — Das mittlere Stück der Zeichnung, Apollo und die erſten Figuren rechts und links, iſt aufgeklebt. *)

„ Die Argonauten nach Pindar, (Pſeudo-)Orpheus und Apollonios von Rhodos. 24 Blätter quer Fol. Geſt. von Joſef Koch, Rom 1799. S. 148 ff. Die Originalzeichnungen im Beſitze des Grafen Moltke-Nütſchkau in Frydenlund.

1) Jaſon's Heimkehr nach Jolkos.

Die Compoſition von 1796 (Müller Taf. 35) unterſcheidet ſich von dieſer nur durch eine hier fehlende Gruppe am linken Bildrande.

2) Jaſon beim Orpheus.
3) Jaſon's und Odyſſeus Ankunft bei den andern Helden am Anauros.
4) In-See-ſtellung der Argo.
5) Opfer des Jaſon für den Poſeidon.
6) Die Argonauten beim Kentauren Chiron.

Die Compoſition iſt der römiſchen von 1792 (Müller Taf. 27, 28) ganz gleich, bis auf den Umſtand, daß hier der eine der Dioskuren etwas hinter Jaſon zurücktritt, und daß ſo eine Figur zwiſchen beiden ausfällt. Das Format beider Blätter iſt jedoch verſchieden, und da das gegenwärtige höher als jenes iſt, ſo ſieht man hier auch noch den oberen Theil der Felshöhle.

7) Abſchied von den Frauen in Lemnos.
8) Zuſammenkunft mit dem König der Doloper.
9) Kampf mit den Rieſen im Bärengebirge.

*) Obwohl ein beſtimmter Zeitpunkt über die Entſtehung dieſer drei Blätter: Alexander, Dionyſos, — Phaëton, ſich nicht feſtſtellen läßt, ſchien es mir doch aus mehrfachen äußeren und inneren Gründen wahrſcheinlich, daß ſie den letzten Jahren von Carſtens angehören, und ich habe ſie deshalb hier eingereiht.

1797 10) Jason's Opfer auf Dindymos zur Versöhnung der Rhea.
11) Raub des Hylas.
12) Pollux Faustkampf mit dem König der Bebrycier.
13) Kampf gegen die Harpyien am Tische des Phineus.
14) Begegnung der Argo mit dem König Aëtes.
15) Jason und Medea im Tempel der Hekate.
16) Jason pflügt das Feld mit zwei feuerschnaubenden Stieren.
17) Jason mit dem goldenen Fließe.
18) Ermordung des Absyrtus im Tempel der Artemis.
19) Zurückweisung des Jason und der Medea durch Kirke.
20) Fahrt durch die Scylla und Charibdis.
21) Urtheil des Alkinoos über Jason's und Medea's Ehe.
22) Die Argo im See Tritonis.
23) Die Argo vor Kreta.
24) Rückkehr nach Jolkos.

Von den Originalzeichnungen sind 22 in Bleistift ausgeführt, Nr. 2 dagegen in Tusch und Nr. 18 in Röthel. Diese Blätter empfing der Vater des jetzigen Besitzers, Graf Adam Moltke, der ein vertrauter Freund und besonderer Gönner von Thorwaldsen war, im Jahre 1804 von diesem Meister vielleicht als ein Zeichen der Dankbarkeit für die großmüthige Freundschaft Moltke's, der ihn auch im Frühjahr 1804 mit nach Neapel und Florenz genommen hatte. (Vergl. Thiele, Thorwaldsen I. 99 ff.) Daß aber Thorwaldsen nur echte Zeichnungen schenken konnte, versteht sich von selbst. Demnach ist die Originalität dieser Blätter durchaus unzweifelhaft.

In Bezug auf das Verhältniß dieser Originale zu den Stichen von Koch finden sich bei F. v. Alten S. 43, auf Grund einer Mittheilung des Besitzers, folgende Bemerkungen:

Zu Nr. 2. „Federzeichnung in Tusche; es fehlen in der Zeichnung die Epheuranken am Felsen, die Blätter im Vorgrunde sind nicht so ausgeführt, wie im Stich. Dies Blatt trägt das Monogramm AK.

Zu Nr. 6. „In der Zeichnung findet sich kein Laubwerk an dem Felsen, wie bei Koch.

Zu Nr. 9. „In der Originalzeichnung sind im Schiffe 7 Ruderer, bei Koch gar keine.

Zu Nr. 15. „Bei Koch ist die Statue der Hekate nicht gut wiedergegeben.

Zu Nr. 18. „Zeichnung in Rothstift. Bei Koch sind die Bäume mehr ausgeführt, als in der Originalzeichnung.

Die übrigen Blätter der Koch'schen Radirungen zeigen keine Abweichungen von den Originalen, doch erreichen jene an Geist, Delicatesse und Präcision des Umrisses die Originale bei Weitem nicht."

1797 Schlechte Durchzeichnungen von den Stichen dieses Werkes. Im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Da man von der Existenz der Originalzeichnungen bei Moltke lange nichts wußte, so glaubte man, dieselben seien verschollen, und hierdurch erklärt es sich, daß im Jahre 1860 der Bildhauer Melchior Zurstraßen aus Westphalen diese ihm damals in Rom zum Kauf angebotene schlechte Copie für das aufgefundene Original halten konnte. Für den unbedeutenden Betrag von 2 römischen Thalern erwarb er das betreffende Heft und verkaufte es nach seiner Rückkehr dem Berliner Museum, wenn ich nicht irre, für 150 Thaler. Das Heft, wie es gegenwärtig im Kupferstichkabinet Jedem zur Ansicht aufliegt, ist möglicherweise schon ziemlich alt, allein schon seine äußere Erscheinung, wie z. B. das mit 1799 falsch angegebene Todesjahr von Carstens, die andere Tinte dieser Umschrift (Jacobus Carstens pictor cimbricus obiit Romae 1799) des auf dem Titelblatt aufgeklebten Bildnisses, dies doch von Koch herrührende Bildniß selbst u. a. mehr giebt sogleich Verdachtsgründe an die Hand. Diese aber sind unerheblich gegen den Umstand, daß bei näherer Betrachtung die Blätter sich als Copien der Koch'schen Stiche erweisen, und zwar von ungleichem künstlerischen Werthe. Während einige derselben im Figürlichen gut gezeichnet sind, erscheinen andere mangelhaft, und ganz besonders schlecht sind die Nummern 5 bis einschließlich 15. Daß unter solchen Umständen überhaupt nur die Vermuthung der Echtheit dieses Heftes möglich war, ist schon merkwürdig genug. Die Angabe bei Alten S. 42, daß diese Blätter aus dem Koch'schen Nachlasse stammen, ist unrichtig. Herr Zurstraßen hat sie, wie er selbst mir und auch öffentlich im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin erklärte, von einem ihm unbekannten Knaben, der zu ihm aufs Zimmer mit denselben gekommen, erworben.

Nun hat man aber die Möglichkeit aufstellen wollen, daß diese Zeichnungen von Koch herrühren können, um so irgend einen Kunstwerth für dies Heft zu retten. Dazu bot der Umstand eine bequeme Handhabe, daß alle Blätter auf dünnem Papier gezeichnet und dann auf stärkeres Papier aufgeklebt sind. Man meinte nun, daß es die Durchzeichnungen wären, die Koch über den Originalen gemacht, und die er zur Uebertragung derselben auf die Kupferplatte benutzt habe; solche Blätter hätten entschiedenen Werth, und es wäre begreiflich, daß man sie aufgezogen und so erhalten hätte. Allein auch mit dieser Vermuthung ist es nichts. Zunächst spricht dagegen der verschiedene Werth der Blätter unter sich, so daß sie nicht von Einer Hand angefertigt sein können, dann aber auch der Werth und Charakter jeder einzelnen Zeichnung selbst. Die Landschaft und ganz besonders der Baumschlag ist durchgehends schlecht, zum Theil so stümperhaft (wie z. B. auf Taf. 9), daß es eine Beleidigung ist, hier von Koch's Meisterhand zu sprechen; alles Landschaftliche ist im Stich schön, in den vorliegenden Blättern dürftig, zum Theil elend. Aber selbst im Figürlichen sieht man, daß der Zeichner nur eine geringe Kenntniß der künstlerischen Anatomie hatte, denn zahlreiche Einzelheiten, die auf den Stichen richtig sind, erscheinen in diesem angeblichen Originale sinnlos oder übertrieben. Aus allem Diesen ergiebt sich, daß das hier in Rede stehende

Heft lediglich aufgeklebte Durchzeichnungen enthält, welche über den Stichen Koch's von einer rohen Hand, oder vielleicht auch zwei verschiedenen, handwerksmäßig und zum Theil flüchtig, ohne genügendes Verständniß und ohne angemessene Kenntnisse gemacht sind. Von irgend einer Beziehung dieses ganz werthlosen Machwerks zu den Carstens'schen Originalen kann ehrlicher- oder vernünftigerweise nicht die Rede sein.

1798 Das goldene Zeitalter. Hesiod. Werke und Tage 109 ff. Bleistift-Umriß auf bräunlichem Papier. 2′ 7¼″ h., 2′ 8¾″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl; dessins IV. Nr. 328. S. 154 ff. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

In der Maßangabe scheint hier bei L. Müller ein Irrthum oder Druckfehler eingelaufen zu sein; es wird 1′ 7¼″ h. heißen müssen; vergl. die Maße der folgenden Blätter.

„ Copie von demselben in schwarzer Kreide von Thorwaldsen. 1′ 8¾″ h., 2′ 9¼″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl.; dessins I. Nr. 2. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Copie von demselben in Bleistift; angeblich von Böndel und Schick. Im Besitze des Dr. G. Parthey zu Berlin.

Da der Besitzer während der Bearbeitung und des Druckes dieses Buches wegen einer längeren Reise nach Italien von Berlin abwesend und seine Kunstsammlungen deshalb unzugänglich waren, so kenne ich diese beiden Blätter (s. S. 365. Gastmahl) nicht aus eigener Anschauung. Die Notizen gab ich nach den Mittheilungen verschiedener Personen, welche die Zeichnungen kennen.

„ Copie von demselben in Deckfarben von Jos. Koch 56 Ctm. h., 79 Ctm. br. Umriß gest. bei Müller Taf. 33. Im Besitze des Freiherrn v. Marschall zu Karlsruhe.

Die Farben, namentlich im Nackten haben stark gelitten. Die Landschaft verräth in einigen Theilen Koch's Meisterschaft. Das Bild als Ganzes in Bezug auf Anlage und Composition macht einen sehr harmonischen, schönen Eindruck. Nach des Besitzers Aussage, der in Kopenhahagen war, stimmt diese Copie, sogar auch in der allgemeinen Anordnung des Landschaftlichen, mit obiger Original-Zeichnung überein.

„ Copie von demselben in Oel mit verändertem, im Charakter einer nordischen Landschaft gehaltenen Hintergrunde; ausgeführt von Rubbi (die Figuren) und Catel (die Landschaft). 1′ 9″ h., 2′ 9½″ br. dän. M. L. Müller, Cat. d. tabl. et dess.; tabl. II. Nr. 299. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

„ Copie von demselben, in Bleistiftumriß aquarellirt. 1′ 9¼″ h., 2′ 6¼″ br. rhein. M. Im Besitze des Kunsthändlers Rudolph Weigel in Leipzig.

1798 Ueber den Künstler, welcher diese Copie gemacht, läßt sich nichts sagen; sie stammt aus Stuttgart und soll nach des Besitzers Vermuthung von Schick herrühren.

„ Verres läßt die Bildsäule der Diana in Segeste entführen. Cicero, in Verrem. Act. sec. IV. 33 ff. Kreideskizze auf röthlichem Papier $7^5/_8$" h., 10" br. S. 156, 170. Im Museum zu Weimar.

„ Homer. Sechs Darstellungen aus den homerischen Gesängen. Skizzen dem vorigen Blatte entsprechend. S. 156. Im Museum zu Weimar.

Zeichnungen verschiedener Art,

meist von unbestimmtem Entstehungsjahr.

Die meisten der, in der hier folgenden Abtheilung verzeichneten, Blätter sind zwar gewiß in Italien entstanden, doch befinden sich auch mehrere darunter, welche augenfällig der Berliner Zeit, ja einige, die vielleicht der Lübecker Zeit angehören. Wo in Bezug auf die beiden letzteren Zeitangaben ein gewisser Anhalt sich darzubieten schien, ist das Weitere in den einzelnen Fällen angemerkt worden.

Der Raub der Sabinerinnen. Ehemals in der Quandt'schen Sammlung, jetzt im Besitze von Eduard Cichorius in Leipzig und Solothurn. Durchzeichnung in Federumriß. $12^3/_4$" h., 1' $5^1/_8$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Nach der weimarischen Durchzeichnung zu schließen, gehört diese Composition in die Zeit von Berlin, vielleicht sogar von Lübeck.

Apollo auf einem Throne mit der Lyra sitzend, streckt einer nur flüchtig hingeworfenen Gestalt mit Helm die Hand entgegen. In Kreide auf röthlichem Papier. 4°. Im Museum zu Weimar.

Apollo und Midas, — der gefesselte Prometheus; in einer dreitheiligen, auf der einen Seite verschnittenen Zeichnung, die außerdem noch Figuren und zwei kleine Eckgrüppchen mit der Erziehung des Bakchos enthält. Sauber in Röthel; bez. A. J. Carstens inv. $3^5/_8$" h., $6^1/_2$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Gehört wohl in die Berliner Zeit.

Hektors Abschied; Skizze in Kreide $5^1/_2$" h., $3^1/_2$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Arion auf dem Delphin; sehr unfertige und rohe Skizze. $6^1/_2$" h., $8^3/_8$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Laokoon mit seinen Söhnen; eine Gruppe in pyramidaler Anordnung. Flüchtige Skizze in Kreide. $7\frac{1}{2}$" h., 8" br. rhein. M. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar. Durchzeichnung im Museum ebendaselbst.

Achilles, eine sitzende männliche Figur ähnlich dem Achilles auf der Composition S. 370, doch mit erhobenem Haupte. Studie in schwarzer, gelber und weißer Kreide auf gelbem verdorbenen Papier. 4°. Im Museum zu Weimar.

Prometheus bildet den Menschen mit Athene's Hülfe. Skizzenhafter Entwurf in Bleistift 4°; mit der Nadel durchgedrückt. Im Museum zu Weimar.

Sokrates spricht mit ausdrucksvoller Armbewegung zu einer sitzenden Figur (Alcibiades?). Sehr leichte Skizze in Kreide auf bräunlichem Papier. 4°. Im Museum zu Weimar.

Ein Skizzenblatt, Quer-Fol.: Oben in Kreide zwischen zwei Säulen eine Art Rathsversammlung, — unten in Feder eine Jungfrau mit geflügeltem Haupte, — ein Mönch, — der Virgil aus der Dante-Composition, — und ferner in Bleistift eine Gruppe von Männern. Im Museum zu Weimar.

Poseidon, schreitend mit fliegendem Gewande. Ilias XIII. 17 ff. Original verschollen. Copie in Federumriß $9\frac{13}{16}$" h., $6\frac{3}{16}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Anscheinend in die Berliner Zeit gehörig; vielleicht nach einem antiken Motiv oder Vorbilde gezeichnet.

Mythologische Darstellung: Ein ruhender Riese hat die Keule neben sich, und zwei alte bärtige Männer, von denen der vordere gebückt und vielleicht blind den Weg sucht, der andere aber führt, gehen vorbei. Original verschollen. Copie in Federumriß $5\frac{7}{8}$" h., $7\frac{7}{8}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Vielleicht noch eine Lübecker Composition.

Mythologische Darstellung: Ein Mann übergiebt ein Kind einem Centauren; rechts von dem Manne eine schwebende weibliche Figur. (Vielleicht Chiron und der kleine Achill?) Reliefartig behandelte Skizze in Kreide $2\frac{1}{2}$" h., $4\frac{1}{2}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Vier Götter im Vorgrunde, im Hintergrunde Helios mit dem Thierkreise. Bleistiftzeichnung auf Pergament $3\frac{3}{4}$" h., $4\frac{7}{8}$" br. rhein. M.; mit einem Quadratennetz bezogen. Im Museum zu Weimar.

Von den vier Göttern ist nur Neptun deutlich zu erkennen. Vergl. die Darstellung der Jahreszeiten S. 348.

Der Morgen, eine mythologische Darstellung. Bleistiftskizze $7\frac{5}{8}$" h., $9\frac{3}{4}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Die Deutung dieser Composition im Einzelnen muß dahin gestellt bleiben. Man sieht eine am Boden liegende Gestalt, die von einem Weibe (Kybele?) geweckt wird, während am Himmel auf ihrem Wagen die Eos heraufzieht und das Weib auf diese hinzeigt.

Trauer um einen Leichnam. Entwurf in schwarzer Kreide. $8\frac{3}{4}$" h., 13" br. rhein. M.; mit einem Quadratennetz bezogen. Im Museum zu Weimar.

Der Leichnam des Jünglings liegt am Boden, die Trauernde ist eine alte Frau, die von einer jüngeren unterstützt wird. In dieser profanen Pietas hat man die Antigone mit dem Leichnam des Polyneikes erkennen wollen, doch könnte eher die Deutung auf Hekabe und Hektor das Richtige treffen.

Eine Prozession von 7 Figuren. Bleistiftzeichnung $3\frac{1}{2}$" h., $6\frac{1}{4}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Es schreiten drei Mönche voran, dann folgt eine Gestalt mit rückwärts blickendem Kopfe von edlem, profanen Charakter, und den Beschluß machen drei Bischöfe. Die sechs geistlichen Köpfe (etwa $1\frac{1}{2}$" h.) scheinen Gattungstypen von Pfaffen zu sein.

Vier Männer. Entwurf in Bleistift. $8\frac{1}{4}$" h., 12" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Die Männer gehen in das Bild hinein; die beiden vorderen wenden sich noch einmal halb zurück; rechts ein Hund. Die Umrisse sind mit der Nadel durchgedrückt.

Schwebende Gruppe von nackten männlichen Figuren, die mit einander ringen. Umriß in Bleistift, mit der Nadel durchgedrückt. $4\frac{3}{4}$" h., 4" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Stehende Gruppe von einer männlichen und einer weiblichen Figur; schwarze Kreide auf röthlichem Papier, die Figuren $3\frac{1}{2}$" h. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Sitzende Gruppe von zwei männlichen Figuren. Schwarze Kreide auf röthlichem Papier; die Figuren im Maßstab etwa $3\frac{1}{2}$" h. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Vier getrennte Figürchen. Skizze in Kreide auf gelblichem Papier. Im Museum zu Weimar.

Kleine Gruppe von zwei Figuren. Bleistiftskizze auf Pergament. Im Museum zu Weimar.

Zwei tanzende Figuren; sehr leichte kleine Skizze. $4^1/_8$" h., $2^3/_4$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Zwei sitzende Jünglinge. Skizzenhafter Entwurf in Bleistift 4" h., 7" br, rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Die Bedeutung ist nicht bekannt, vielleicht Achill und Patroklos, Orest und Pylades oder andere. Der Eine schläft und der Andere scheint ihn zu wecken.

Männliche Figur, nackt und sitzend; Umrißskizze in Kreide, die Figur im Maßstab 5" h. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Männliches Studium, nackt; 6" h. rhein. M., vorzüglich in Röthel ausgeführt. Im Museum zu Weimar.

Ein Jüngling; skizzenhafter Entwurf in Kreide. Fol. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar. Durchzeichnung im Museum ebendaselbst.

Ein Mann im Kittel, ganze stehende Figur. Fol. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

Drei Brustbilder von einem alten und zwei jüngeren Weibern. In Röthel $4^3/_8$" h., 4" br. rhein. M. Bez. A. J. C. Im Museum zu Weimar.

Männlicher Kopf, in farbiger Kreide sehr sauber ausgeführt auf gelblichem Papier. $5^3/_{16}$" h., $7^5/_8$" br. rhein. M.; nicht vollendet. Im Museum zu Weimar.

Der orientalische Typus ist unverkennbar, und deshalb ist das Blatt vielleicht mit den S. 245 angeführten Aeußerungen von Carstens in Beziehung zu bringen; in Behandlung und Größe stimmt dies und die vier zunächst folgenden wesentlich überein.

Italienerin. Kniestück in rother und schwarzer Kreide auf gelblichem Papier; $5^3/_{16}$" h., $7^5/_8$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Männliches Brustbild mit langem Bart und von edlen Zügen. Bleistiftumriß auf gelblichem Papier $5^3/_{16}$" h., $7^5/_8$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Männliches Brustbild von vorn und ein weibliches im Profil, beide sehr dick. In Röthel und schwarzer Kreide auf gelblichem Papier. $5^3/_{16}$" h., $7^5/_8$" br. rh. M. Im Museum zu Weimar.

Der Kopf einer Alten und eines Kindes im Profil gegenüber. Schwarze, weiße und braune Kreide auf grauem Papier $5^1/_4$" h., $7^7/_8$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Die Köpfe erinnern an Schneewittchen und die Hexe oder eine ähnliche deutsche Geschichte.

Kopf mit Tonsur, nach dem Bocktypus stylisirt. Zeichnung in schwarzer Kreide, weiß gehöht, auf braunem Papier; $8\frac{1}{8}$" h., 6" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Kopf mit zerknicktem Hute, nach dem Geißtypus stylisirt; wie das vorige Blatt. $9\frac{5}{8}$" h., $6\frac{10}{13}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Kopf mit einer Binde, nach dem Bonzentypus stylisirt, wie d. vor. Bl. $9\frac{1}{8}$" h., $7\frac{1}{8}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Männliche Gewandfigur, sitzend. Bleistiftskizze 2" h. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Kleine Kostümfiguren, eine männliche und eine weibliche. In Kreide auf bräunlichem Papier. Im Museum zu Weimar.

Gewandskizze in Kreide und Bleistift. Kl. 4^0. Im Museum zu Weimar.

Gewandstudium in Kreide auf braunem Papier. Qu.-4^0. In der Göthe'schen Sammlung zu Weimar.

Gewandstudium zu der Figur ganz rechts im „Oedipus" (s. S. 381), jedoch umgekehrt wie im Spiegel gesehen. Die Figur $11\frac{1}{2}$" h. rhein. M. Skizze in Kreide. Im Museum zu Weimar.

Laubstudien in Kreide und Bleistift; zwei Blättchen kl. 8^0. Im Museum zu Weimar.

Landschaft, eine flüchtige Skizze, $3\frac{3}{8}$" h., $9\frac{1}{8}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Adlerköpfe, in Bleistift und Feder; kleines Blättchen. Im Museum zu Weimar.

Vielleicht Studien zu dem Adler des Ganymed. (s. S. 364.)

Rohe Skizze in Röthel; $5\frac{1}{2}$" h., $5\frac{1}{8}$" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Der Gegenstand ist nicht zu erkennen; vielleicht ein Weib mit einem Leichnam.

Pilatus wäscht sich die Hände, nach Lorenzo Ghiberti. Flüchtige Kreidezeichnung. 4^0. Im Museum zu Weimar.

Der Morgen nach Michelangelo. In Bleistift schattirt. 4.; aus dem J. 1792. (S. 99). Im Museum zu Weimar.

Der Abend und die Nacht, desgleichen. 2 Durchzeichnungen von Kupferstichen, in Federumriß auf Oelpapier. 4°. Im Museum zu Weimar.

Eine Sibylle nach Michelangelo. Durchzeichnung von einem Kupferstich in Feder und Tusche auf Oelpapier. 4°. Im Museum zu Weimar.

Venus nach dem Bade, vermuthlich nach einem geschnittenen Stein; sehr flüchtig in Kreide, oval, 4½" h. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Eines aus den 13 lasciven Stücken des Agostino Carracci; Durchzeichnung von den Kupferstichen in Federumriß auf Oelpapier; 5⅝" h., 4³/₁₆" br. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Sitzender Zeus nach einer Antike; flüchtig in Kreide. 4°. Im Museum zu Weimar.

Eine Trophäe und zwei Vasen. Mit der Feder auf Oelpapier gezeichnet. 4⅜" h. rhein. M. Im Museum zu Weimar.

Diese gute Durchzeichnung weicht von der älteren Copie desselben Gegenstandes (s. S. 344) dadurch ab, daß das Mittelstück, die Trophäe, hier zum Theil umgeändert erscheint.

Einzelne zweifelhafte und unächte Blätter.

Phoebus nach dem Decken-Fresco des Guido Reni im Palaste Rospigliosi zu Rom. Aquarell, 19" h., 33⅔" br. rhein. M. Im Kupferstichkabinet zu Berlin.

Diese Zeichnung kann nicht von Carstens herrühren. Sie ist im Bleistiftumriß ohne Untertuschung sofort mit den Lokalfarben in Aquarell ausgeführt, und zwar mit einer Sicherheit und Meisterschaft der Technik, wie unser Meister sie nie besessen hat, während umgekehrt in Hinsicht des geistigen Ausdruckes, worin Carstens groß war, die erstaunlichsten Flachheiten vorkommen.

Das Schlangenthal der Diebe nach Dante. Radirung im Kupferstichkabinet zu Berlin.

Auch dies Blatt geht in der genannten Sammlung unter Carstens Namen, und es fand auch so im Kunstblatte 1857 S. 142 eine unbezweifelte Erwähnung. Es hat jedoch mit unserm Meister nichts gemein, und ist eine sehr seltene, nach eigner Erfindung gemachte Arbeit von J. Koch.

Zwei kleine ovale Stiche mit Darstellungen des Amor. Bez. „Dessinée et gravée par Carstens.“ Im Städel'schen Institut zu Frankfurt.

Diese S. 232 erwähnten Blättchen rühren von Friedrich Carstens her.

Amor und Psyche sich umarmend, zwei im Walde stehende Figuren. Kleiner Kupferstich etwa $5\frac{1}{2}$“ h., 3“ br. Bez.: Carstens del. D. Berger sculp. 1792. „— so ein Kuss, das ist ein Kuss. Lessing.“ Im Kupferstichkabinet zu München.

Das Blättchen ist ziemlich schwach und, wenn in der Composition echt, so ohne Verständniß gestochen.

Ein Satyr mit einer Ziege; Holzschnitt. Bez. J. B. 1794. Ex marmoreo vetusto signo musei porticensis. In der großherzogl. Kupferstichsammlung zu Schwerin.

Auf dem Holzschnittdruck ist handschriftlich vermerkt „A. Carstens del. J. Busch sculp.“ Die Behandlung soll ganz mit dem Bakchanal (S. 360) stimmen. Wenn die Zeichnung wirklich von Carstens ist, so erscheint es als wahrscheinlich, daß er seinem Freund Busch zu Gefallen dieselbe sogleich auf den Stock gemacht hat, und daß sie im Frühjahr 1794, wo Carstens in Neapel war und das Museum von Portici besuchte (S. 115), entstanden ist. Daß auch Busch in dieser Zeit dort war, geht daraus hervor, daß Carstens mit diesem, wie S. 116 angegeben, wieder nach Neapel und Torre del Greco umkehrte. Die besondere Beziehung zwischen Busch und Schwerin ist S. 202 erwähnt. Hiernach also scheint sich auch äußerlich eine erhebliche Wahrscheinlichkeit für Carstens Autorschaft herauszustellen. — Was den Gegenstand betrifft, so wird dies die bekannte in Herkulanum gefundene Marmorgruppe sein (vergl. Gerhard und Panofka, Neapel's antike Bildwerke. S. 461, Nr. 14). Dieselbe Scene findet sich unter andern auch auf einem Sarkophage der Dresdener Antiken-Sammlung (Nr. 367. — Augusteum T. 113—115), wo ein Satyr mit einer Ziege sodomitischen Umgang treibt.

Die Danaiden im Tartarus. Federzeichnung, $9\frac{7}{8}$“ h., $15\frac{1}{8}$“ br. rhein. M. (Kunstblatt 1857. S. 142.) Im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Nach reiflicher Erwägung habe ich mich bestimmen müssen, dies Blatt als unecht hier aufzuführen. In Bezug auf Gruppenbildung, Formengebung, geistigen Ausdruck und zeichnerische Technik steht es nemlich ganz entschieden sehr tief unter Carstens. Nach der Gesammtanlage wäre es eher seiner würdig, doch sind, im Vergleiche zu der damals herrschenden Zeitrichtung Spuren seines vorbildlichen Einflusses wohl nicht zu verkennen, so daß die naheliegende Vermuthung, nicht unser Asmus, sondern dessen Bruder Friedrich sei der Urheber dieser Zeichnung, sich gleichsam von selbst darbietet.

Die hier folgenden Nummern sind Auctionskatalogen entnommen; die Blätter selbst sind als verschollen anzusehen.

Stehende jugendlich weibliche Figur in antikem Kostüm von schönem Charakter, zu ihren Füßen ein ruhender Flußgott. Zeichnung in edlem Styl mit Bister und Weiß gehöht, im Rundtheil. (Aeltere Zeichnung aus Parmegiano's Schule.) D. 8″ 1‴.

Aus dem Kataloge Rolas de Rosey. Leipzig 1864. Rud. Weigel. Nr. 5100. — Nach Herrn R. Weigel's gefälliger Mittheilung hat dieses Blatt mit Carstens nicht das Geringste gemein.

Basrelief über einem Trinkbrunnen. Bez. J. Carstens. Bleistift. Qu.-Fol.

Aus dem Knebel'schen Katalog. Auction von 1862 bei Drugulin in Leipzig.

Gruppe weiblicher Figuren. Rothstein; gr. Qu.-4°.

Katalog Szkrbensky und Berger Nr. 1754. Auction von E. Sieber in Dresden.

Ein im Nachdenken sitzender, junger Mann in römischer Toga. Feder und Tusche.

Katalog des Auctionator E. Sieber in Dresden vom 24. Juli 1854. Nr. 786.

Junges Weib in griechischem Kostüm mit einem Kinde. Schwarze und weiße Kreide auf rothem Papier. Fol.

Derselbe Katalog Nr. 787. — Die letzten Blätter nach F. v. Alten's Verzeichniß Nr. 109—111.

B. Uebersicht der Werke
nach den Orten ihrer Aufbewahrung.

Bei einzelnen Besitzern ist die besondere Quelle meiner Angaben vermerkt; wo jedoch nichts steht, ist eigener Augenschein und persönliche Nachforschung meinerseits als Quelle vorauszusetzen.

Aröeskjöbing,
auf der dänischen Insel Aröe, Alsen gegenüber.

Herr Capt. v. Kaffka, Postmeister:

(Nach F. v. Alten und brieflichen Mittheilungen des Besitzers.)

Carstens Selbstbildniß. Zeichnung. S. 344.
Die vier Alter, ruhend. Zeichnung. S. 349.
Zu demselben die männliche Hauptfigur. S. 349.
Der Morgen. Zeichnung. S. 349.
Hyon und Scherasmin. Zeichnung. S. 351.
Betende Familie. Zeichnung. S. 351.
Bakchoskopf. Zeichnung. S. 351.
Friedrich der Große. Zeichnung. S. 352.
Actzeichnung. S. 352.
Bildniß einer Dame. S. 352.
Männliches Bildniß. S. 352.

Basel.

Museum:

(Mittheilung des Herrn Dr. J. J. Bernouilli-Reber.)

Kampf der Titanen. Aquarell. S. 373.

Berlin.

Akademie der Künste:

Schlacht von Roßbach. Tuschzeichnung. S. 362.

Argonauten. Federzeichnung. S. 362.
Ueberfahrt des Megapenthes. Tempera. S. 366.
Die Helden im Zelte des Achill. Aquarell. S. 369.
Achill und Priamus. Zeichnung in Röthel. S. 370.

Kupferstichkabinet:

Der Geist Kathmor's (Stich des verschollenen Originals). S. 343.
Philoktet. Farbig getuschte Zeichnung. S. 354.
Durchzeichnung der Deckenmalereien im Schlosse. S. 358.
Venus und Amor. Tuschzeichnung. S. 359.
Juno coelestis. Tuschzeichnung. S. 359.
Sokrates im Korbe. Skizze. S. 361.

Die Argonauten. 24 Bl. Unecht. S. 384.
Phoebus. Unecht. S. 391.
Die Danaiden. Unecht. S. 392.
Schlangenthal von J. Koch. S. 391.

Königliches Schloß:

Decken-Malereien. S. 357.

Sammlung der Gewerbe-Akademie:

Atropos. Ergänzte Exemplare des verschollenen Thonmodelles, in Gyps und Erz. S. 368.

Herr Dr. G. Parthey:

(Vergl. die Bemerkung S. 385.)

Das Gastmahl des Platon. Copie von J. Koch. S. 365.
Das goldene Zeitalter. Copie angeblich von Böndel und Schick. S. 385.

Dresden.

Herr geheimer Rath Dr. Müller:

(Briefliche Mittheilung des Besitzers und der Quandt'sche Katalog.)

Die Jahreszeiten. Bleistiftzeichnung. S. 348.

Herr Professor Bürkner:

21 kleine Zeichnungen nach Antiken. S. 359.

Herr Bildhauer G. Broßmann:

(Briefliche Mittheilung des Besitzers. Vergl. die Anmerkung S. 378.)

Dante's Hölle. Durchzeichnung. S. 377.
Jason's Ankunft. Durchzeichnung. S. 380.

Düsseldorf.

Herr Otto Deus:

(Briefliche, mit einer Photographie begleitete, Mittheilung des Besitzers.)

Achill und Priamus. Federzeichnung. S. 351.

Frankfurt a. M.

Städel'sches Institut:

2 kleine Stiche. Unecht; (von Friedrich Carstens). S. 391.

Frederikslund auf Fühnen.

Herr Graf von Rantzau:

(Mittheilung des Herrn Prof. L. Müller in Kopenhagen.)

Brustbild der Frau Kragh-Juel-Wind. S. 353.

Friedenlund.

Herr Graf Moltke-Nütschkau:

(Nach dem Kataloge und Briefen des Herrn F. v. Alten in Oldenburg.)

Die Argonauten. 24 Zeichnungen. S. 382.

Gotha.

Herr Buttstedt, Hofphotograph:

(S die Anmerkung S. 378.)

Ueberfahrt des Megapenthes. Durchzeichnung. S. 367.

Die Nacht. Durchzeichnung. S. 371.

Homer. Durchzeichnung. S. 378.

Zwei andere Durchzeichnungen. S. 379.

Gubbero bei Gothenburg.

Die Herren Brüder O. und E. Ekman:

(Brief des Herrn Buchhändler Bonnier in Gothenburg.)

Die Parzen. Aquarell von 1797. S. 367.

Fingal's Kampf. Aquarell. S. 375.

Karlsruhe.

Herr Freiherr von Cornberg:

(Briefliche, von einer Durchzeichnung begleitete, Mittheilung des Besitzers.)

Perseus und Andromeda. Entwurf. S. 376.

Herr Freiherr von Marschall:

(Persönlicher Besuch und Briefe des Besitzers.)

Sokrates im Korbe. Copie von J. Koch. S. 362.
Gastmahl des Platon. Copie von J. Koch. S. 365.
Der Parnaß. Aquarell. S. 366.
Ueberfahrt des Megapenthes. Copie von J. Koch. S. 367.
Die Nacht mit ihren Kindern. Copie von J. Koch. S. 371.
Einschiffung des Megapenthes. Copie von J. Koch. S. 372.
Dante's Hölle. Copie von J. Koch. S. 376.
Homer. Federumriß. Copie von fremder Hand. S. 378.
Das goldene Zeitalter. Copie von J. Koch. S. 385.

Kopenhagen.

Thorwaldsen-Museum:

(Descr. des tableaux et dessins au M.-Th. p. L. Müller. Copenhague 1849.)

Gastmahl des Platon. Aquarell. S. 364.
Der Parnaß. Bleistiftumriß. S. 366.
Ueberfahrt des Megapenthes. Aquarell. S. 366.
Die Geburt des Lichtes. Zeichnung. S. 370.
Die Nacht mit ihren Kindern. Copie von Thorwaldsen. S. 371.
Einschiffung des Megapenthes. Aquarell. S. 372.
Dasselbe. Copie von Thorwaldsen. S. 372.
Kampf der Titanen. Aquarell. S. 373.
Perseus und Andromeda. Aquarell. S. 376.
Dante's Hölle. Copie von J. Koch. S. 376.
Oedipus. Copie von Thorwaldsen. S. 377.
Homer. Bleistiftumriß. S. 378.
Dasselbe. Copie von Thorwaldsen. S. 379.
Jason's Ankunft. Copie von Koch. S. 380.
Das goldene Zeitalter. Bleistiftumriß. S. 385.
Dasselbe. Copie von Thorwaldsen. S. 385.
Dasselbe. Copie von Rubbi und Catel. S. 385.

Gemälde-Gallerie von Christiansburg:

(Katalog der Sammlung.)

Bakchos und Amor. Oelgemälde. S. 373.
Fingal's Kampf. Oelgemälde. S. 375.

Kupferstich-Sammlung:

(Mittheilungen des Herrn Director und Professor L. Müller.)

Bakchanal. Zeichnung. S. 345.

Diogenes. Zeichnung. S. 345.
Luna. Zeichnung. S. 345.
Ein Verdammter. Skizze. S. 345.
Kain erschlägt Abel. Skizze. S. 345.
Schlachtscene. Zeichnung. S. 345.
Bildniß des v. Gram. Zeichnung. S. 345.
Studium. Federzeichnung. S. 346.
Studium. Bleistiftumriß. S. 346.
Landschaftliche Studien. 5 Blätter. S. 346.
Taufe im Jordan. Copie in Röthel. S. 346.

Herr Professor Chr. Alb. Jensen:
(Mittheilung des Herrn Professor L. Müller.)
Das Forum in Rom. Aquarell. S. 346.
Der Drususbogen in Rom. Aquarell. S. 346.

Herr Lieutenant Grünwaldt:
(Mittheilung des Herrn Professor L. Müller.)
Der Morgen. Zeichnung. S. 349.
Dionysos. Federumriß. S. 382.

Leipzig.

Herr Dr. Max Jordan:
Allegorie. Kreidezeichnung. S. 355.
Bakchanal. Federzeichnung. S. 360.
Jason's Ankunft. Copie von fremder Hand. S. 380.

Herr Ed. Cichorius: Siehe Solothurn.

Städtisches Museum:
Kampf der Titanen. Durchzeichnung. S. 373.

Herr Kunsthändler Rud. Weigel:
(Mittheilung des Herrn Kunsthändler Börner und des Besitzers.)
Das goldene Zeitalter. Copie von fremder Hand. S. 385.

München.

K. Kupferstich-Cabinet:
Amor und Psyche. Kupferstich. S. 392.

Rom.

Herr Maler Wittmer:
(Briefliche Mittheilung des Besitzers.)
Dante's Hölle. Copie von fremder Hand. S. 377.

Schwerin in Mecklenburg.

Kupferstich-Sammlung:

(Nach F. v. Alten und einem Briefe des Herrn Geh. Rath Dr. Prosch.)

Ein Satyr. Holzschnitt. S. 392.

Solothurn.

Herr Ed. Cichorius in Leipzig:

(Mündliche Mittheilung des Besitzers.)

Raub der Sabinerinnen. S. 386.

Stuttgart.

Kupferstich-Sammlung:

Homer. Durchzeichnung von fremder Hand. S. 378.

Weimar. *)

Museum:

Eine Trophäe. Copie in Bleistift. S. 344.
Ein antiker Sessel. Zeichnung. S. 344.
Bakchanal. (Copie des verschollenen Originals.) S. 347.
Die vier Elemente. (Copie des verschollenen Originals.) S. 348.
Die vier Alter. (Copie des verschollenen Originals.) S. 348.
Kassandra. (Durchzeichnung des Originals bei Göthe.) S. 350.
Ossian. (Durchzeichnung des Originals bei Göthe.) S. 350.
Schlacht bei Potidäa. Zeichnung. S. 351.
Sechs männliche Charakterköpfe. S. 352.
Junge Dame. Bildniß. S. 352.
Männliches Brustbild. S. 352.
Männlicher Kopf; Portrait. S. 353.
Männlicher Kopf; Portrait. S. 353.

*) Die Kartons, Aquarellen und Kreidezeichnungen unter Glas und Rahmen; einige Umrißzeichnungen, Copien und Durchzeichnungen in einer Mappe; — die übrigen kleineren Blätter zusammen in einem Folio-Album. Die Letzteren sind meistentheils aus dem Nachlaß der Adele Schopenhauer, Johanna's Tochter, (s. S. 20.) erworben. Ein Theil der Durchzeichnungen ist von jetzt verschollenen Originalen genommen, und durch den verstorbenen Hofrath Schorn ohne schriftliche Aufzeichnungen oder Inventarisirung in das Museum gekommen. Mit einzelnen wenigen Ausnahmen besteht also die Weimarische Sammlung aus dem großen Kauf von Fernow und dem Erwerbe aus dem Schopenhauer'schen Nachlasse.

31 Bildnisse. S. 353.
Aias. Farbige Zeichnung. S. 354.
Sturz der Engel. Zeichnung. S. 354.
Allegorie. (Copie des Originals bei Dr. Jordan.) S. 355.
Bakchanal. (Durchzeichnung des Originals bei Dr. Jordan.) S. 360.
Bakchos und Amor. Entwurf. S. 360.
Oedipus. (Durchzeichnung des Originals bei Göthe.) S. 361.
Achilles und die Flüsse. Kreidezeichnung. S. 361.
Sokrates im Korbe. Zeichnung. S. 361.
Strepsiades. Gewandstudium. S. 362.
Argonauten. Tuschzeichnung. S. 362.
Gruppe hieraus. Bleistiftumriß. S. 362.
Architektur zum Gastmahl des Platon. S. 363.
Kampf der Kentauren. Karton. S. 363.
Argonauten. Zweite Composition. Skizze. S. 364.
Dasselbe. Karton. S. 364.
Ganymedes. Karton. S. 364.
Gastmahl des Platon. (Copie der Durchzeichnung bei Göthe.) S. 364.
Studien hierzu. S. 365.
Ueberfahrt des Megapenthes. Karton. S. 366.
Die Parzen, singend. Umriß. S. 367.
Atropos. Alter Gypsabguß des verschollenen Thonmodells. S. 368.
Die Parzen. Copie von Fernow. S. 368.
Die Helden vor Troja. Karton. S. 369.
Gewandstudium des Patroklos. S. 370.
Achill und Priamos. Skizze. S. 370.
Mittelgruppe hieraus. (Copie d. Orig. b. Göthe.) S. 370.
Die Geburt des Lichtes. Karton. S. 370.
Die Nacht mit ihren Kindern. Karton. S. 370.
Einschiffung des Megapenthes. Zeichnung. S. 372.
Bakchos und Amor. Karton. S. 372.
Dasselbe. Fremde Copie. S. 373.
Orakel des Amphiaraos. Karton. S. 374.
Schlägerei der Philosophen. Zeichnung. S. 375.
Helena, Priamos ꝛc. Zeichnung. S. 375.
Fingal's Kampf. Copie von Fernow. S. 375.

Perseus und Andromeda. Zeichnung. S. 375.
Dante's Hölle. Zeichnung. S. 376.
Studien a—d hierzu. S. 376.
Oedipus. Karton. S. 377.
Hexenküche. (Durchz. d. Orig. b. Göthe.) S. 377.
Homer. Umriß. S. 378.
5 Bl. Studien hierzu. S. 379.
Jason's Ankunft. Zeichnung. S. 380.
Eteokles Aufbruch. Zeichnung. S. 381.
Ermordungsscene. Entwurf. S. 381.
Dasselbe. Bleistift. S. 381.
Oedipus. Zeichnung. S. 381.
Alexander. Entwurf. S. 381.
Phaëton. Entwurf. S. 382.
Verres. Skizze. S. 386.
Homer. 6 Skizzen. S. 386.

Raub der Sabinerinnen. (Durchz. d. Orig. b. Eichorius.) S. 386.
Apollo auf einem Throne. S. 386.
Apollo und Midas. S. 386.
Hektor's Abschied. S. 386.
Arion. S. 386.
Laokoon. (Durchz. d. Orig. b. Göthe.) S. 387.
Achilles. S. 387.
Prometheus. S. 387.
Sokrates. S. 387.
Ein Skizzenblatt. S. 387.
Poseidon. S. 387.
Mythol. Darstellung. S. 387.
Desgl. S. 387.
Vier Götter. S. 387.
Der Morgen. S. 388.
Trauer um einen Leichnam. S. 388.
Eine Prozession. S. 388.
Vier Männer. S. 388.
Schwebende Gruppe. S. 388.

Stehende Gruppe. S. 388.
Sitzende Gruppe. S. 388.
Vier Figürchen. S. 388.
Kleine Gruppe. S. 388.
Zwei tanzende Figuren. S. 389.
Zwei sitzende Jünglinge. S. 389.
Männliche Figur. S. 389.
Männliches Studium. S. 389.
Ein Jüngling. (Durchzeichnung des Originals bei Göthe.) S. 389.
Ein Mann im Kittel. S. 389.
Drei Brustbilder. S. 389.
Männlicher Kopf. S. 389.
Italienerin. S. 389.
Männliches Brustbild. S. 389.
Desgleichen. S. 389.
Kopf einer Alten. S. 389.
Kopf mit Tonsur. S. 390.
Kopf mit zerknicktem Hut. S. 390.
Kopf mit einer Binde. S. 390.
Männliche Gewandfigur. S. 390.
Kleine Kostümfiguren. S. 390.
Gewandskizze. S. 390.
Gewandstudium. S. 390.
Laubstudien. S. 390.
Landschaft. S. 390.
Adlerköpfe. S. 390.
Rohe Skizze. S. 390.
Copien nach Ghiberti, Michelangelo u. s. w. S. 390 u. 391.

Die Göthe'sche Sammlung *):

Kassandra. Zeichnung. S. 350.
Ossian und Alpin. Zeichnung. S. 350.
Gewandstudien zu den Musen. S. 358.
Andre Gewandstudien. S. 359.

*) Vergl. auch Chr. Schuchardt, Göthe's Kunstsammlungen. I. S. 260. Jena 1848.

Oedipus. Entwurf. S. 361.
Gewandstudium einer Parze (zu der verschollenen Composition). S. 363.
Gastmahl des Plato. Durchzeichnung. S. 364.
Studien zu den Parzen. S. 368.
Mittelgruppe aus Achill und Priamos. S. 370.
Gewandstudien der Nemesis und Nacht. S. 371.
Perseus und Andromeda. Copie. S. 375.
Hexenküche. Federumriß. S. 377.
Homer. Entwurf. S. 378.
1 Blatt Studium hierzu. S. 379.
Laokoon. Skizze. S. 387.
Ein Jüngling. S. 389.
Gewandstudium. S. 390.

Vernichtet oder verschollen.

Minervenkopf. Copie in Oel. S. 344.
Nymphen. Copie in Oel. S. 344.
Tod des Aeschylos. S. 344.
Adam und Eva. Zeichnung. S. 344.
Dasselbe. Oelgemälde. S. 344.
Der Tod Baldur's. Zeichnung. S. 345.
Aeolus und Odysseus. Zeichnung. S. 345.
Dasselbe. Oelgemälde. S. 345.
Bildnisse. S. 345. 347.
Actzeichnungen. S. 346.
Drei Zeichnungen. (Heidegger.) S. 347.
Bildnisse für Lavater gezeichnet. S. 347.
Achilles. S. 347.
Bakchanal. S. 347.
Odysseus. S. 347.
Locke. S. 347.
Hermann. S. 347.
Der Geist Kathmor's. S. 348.
Die Schöpfung. Zeichnung. S. 348.
Die vier Elemente. Oelgemälde. S. 348.
Die vier Alter, tanzend. S. 348.

Die Nacht. Zeichnung. S. 349.
Der Abend. Zeichnung. S. 349.
Cupido's Vogelfang. Zeichnung. S. 350.
Oedipus. Zeichnung. S. 350.
Herkules mit dem Centauren. Skizze in Thon. S. 355.
Ramler's Mythologie. S. 355.
Moritz, Götterlehre. S. 356.
Die Malereien im Dorville'schen Hause. S. 358.
Oedipus. Umriß auf Holz. S. 361.
Geburt des Lichtes. Zeichnung. S. 361.
Denkmal Friedrich's des Großen in Gyps. S. 361.
Sokrates im Korbe. Zweites Exemplar. S. 362.
Die Parzen, spinnend. S. 363.
Das Gastmahl des Platon. Berliner Composition. S. 363.
Ganymedes. Oelgemälde. S. 364.
Gastmahl des Platon. Aquarell. (Exempl. Bristol.) S. 364.
Die Parzen. Tempera. (Exempl. Bristol.) S. 367.
Atropos. Modell in Thon. S. 368.
Raum und Zeit. Tempera. S. 370.
Die Nacht mit ihren Kindern. Oelgemälde. S. 371.
Homer. Zeichnung. S. 378.
Mehrere Blätter nach Auctionskatalogen. S. 393.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01392 1370